

El estilo sin sosiego.

La génesis de la poética integradora de Javier Marías: 1970-1986

José Antonio Vila Sánchez

---

TESI DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Domingo Ródenas de Moya

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



Universitat  
Pompeu Fabra  
*Barcelona*



A mis padres



## **AGRADECIMIENTOS**

Esta tesis doctoral debe inmesamente a Domingo Ródenas de Moya, sin cuyo apoyo, ánimos, paciencia, meticulosidad, riguroso sentido crítico y sugerencias, no hubiera sido posible llevar a cabo el proyecto. Gracias también a Javier Marías que tuvo la amabilidad de recibirme y atender a mis preguntas.



## RESUMEN

### **Español**

La tesis analiza el contexto histórico y estético desde el cual situar la complejidad de la escritura literaria de Javier Marías. Se centra en los años formativos del novelista y propone una reconstrucción de los elementos genéticos de su poética literaria. La tesis consta de dos partes diferenciadas. En la primera de ellas se abarca el periodo 1970-1975. Se estudia ahí el campo literario español de los años finales del franquismo y se muestra cómo las publicaciones del autor en ese tiempo son una consecuencia y a la vez una reacción a las transformaciones que se vivieron en España. En la segunda parte, se analizan las tres novelas publicadas por Marías entre 1975 y 1986, constatando cómo en su obra se armonizan elementos eminentemente narrativos con el rigor estilístico propio de la alta literatura, dando lugar a la «poética integradora» que ha definido su obra de madurez.

### **English**

This thesis analyzes the historical and esthetical context in which to pinpoint the complexity of Javier Marías' literary writing. It focuses on the novelist's formative years and proposes a reconstruction of the genetical elements of his literary poetics. The thesis comprises two distinct parts. The first one covers the period 1970-1975. There, the Spanish literary field of late francoism is studied, while placing the emphasis in showing how the author's publications are a reflection and, at the same time, a reaction to the transformations which the country experienced during those years. In the second part, the three novels published by Marías between 1975 and 1986 are analysed with the aim of showing how his work brings into harmony elements which are basically narrative (focused on storytelling) with the stylistic standards that define high literature, resulting in what might be called an «integrational poetics» that has characterized his approach to literary writing in his mature or later works.





## SUMARIO

Agradecimientos.....	5
Resumen.....	7
Introducción.....	11
Primera parte: Una novela no necesariamente castiza, 1970-1975.....	17
1. Juan Benet, mentor y maestro.....	19
2. De <i>Nueve novísimos</i> a <i>Tres cuentos didácticos</i> : entre el tardofranquismo y la predemocracia.....	39
2.1 <i>Novísimos</i> , un nombre asociado a la polémica.....	39
2.2 Una antología como síntoma.....	54
2.3 <i>Novísimos</i> y <i>didácticos</i> : porosidad generacional entre poetas y narradores.....	58
2.4 Contra la tiranía del realismo: cuando una estética se convierte en pesadilla.....	73
2.5 Hacia una rectificación estética: diferencia entre el compromiso literario y el compromiso cívico.....	79
2.6 Reconstrucción de la modernidad literaria para una cultura democrática.....	91
2.7 Breve desvío heurístico por la teoría de las generaciones: la acción de dos grupos generacionales.....	107
2.8 Conexiones que anticipan la literatura de la democracia.....	116
3. Atisbos de posmodernidad.....	135
3.1 Posmodernidad y posmodernismo: un concepto de época y un concepto estético.....	135
3.2 Transición y pretransición: los dos tiempos de España durante los setenta.....	138
3.3 Del desencanto en la Transición a la cultura como forma de hastío.....	140
3.4 Las actitudes de Mayo de 1968: la posmodernidad por la puerta de atrás.....	146
3.5 Literatura posmoderna.....	161
4. La dimisión de Santiesteban: una <i>ghost story</i> novísima.....	187
Segunda parte: La búsqueda de la propia voz, 1975-1986.....	207
1. Entre la fuerza del estilo y la de la inspiración.....	209
1.1 La esencia de la literatura.....	209
1.2 Proyectos catastrales.....	240
1.3 El misterio.....	254
2. La construcción de una poética integradora.....	265
2.1 Una concepción humanística de lo literario.....	265
2.2 Las herramientas del narrar.....	288
3. El ciclo de Casaldáliga: destino y escritura.....	321
3.1 <i>El siglo</i> : un universo sustentado por el estilo.....	321
3.2 <i>El monarca del tiempo</i> y los límites de la novela.....	334
3.3 <i>El hombre sentimental</i> : la voz que cuenta y persuade.....	360
Anexo: Conversación con Javier Marías mantenida el 17 de noviembre de 2014.....	375

Bibliografía.....	393
-------------------	-----

## INTRODUCCIÓN

La trayectoria literaria de Javier Marías ha sido excepcional en todos los sentidos y sus mismos orígenes hacen de él un caso singular en las letras de nuestro país. Nacido en Madrid en 1951, e hijo del filósofo y ensayista Julián Marías (discípulo aventajado de Ortega y Gasset), el ambiente familiar en el que creció y se educó el «joven Marías» (una designación que durante décadas sobrellevaría con una mezcla de ironía y resignación) fue particularmente privilegiado y estimulante desde un punto de vista cultural, pero no siempre fácil desde el personal. Su padre, que tenía vetada la enseñanza universitaria en España por su rechazo de la ideología nacional-católica y que hubo de padecer la represión de la posguerra, tuvo que dar clases como profesor visitante en Estados Unidos, primero en Wellesley College y después en Yale, y ese par de estancias en el país americano, mientras aún era niño, parecen rubricar tempranamente la fama de escritor «extranjerizante» o «extraterritorial» que, con mayor o menor pertinencia, lo ha acompañado a lo largo de su vida adulta. De la misma manera, el contacto frecuente, desde la primera juventud, con figuras vinculadas a la memoria de la cultura de anteguerra, así Rosa Chacel o Jaime Salinas, y disidentes del régimen franquista (Dionisio Ridruejo), se suman al trato con uno de los autores más renovadores de la literatura española contemporánea, Juan Benet, que, además de un duradero mentor literario, fue casi un segundo padre para él, según palabras del propio Marías. Fue esta una relación determinante en su vida y uno de los mayores acicates que espolearían una precosísima vocación literaria. Cuando todavía no ha abandonado la adolescencia escribe su primera novela, *Los dominios del lobo*, que se publica en 1971, y al año siguiente escribe la segunda, *Travesía del horizonte*, que aparecería a comienzos de 1973. Son dos narraciones fraguadas en el molde de los relatos de aventuras y en las que se hace patente el gusto por contar, pero que han sido pasadas por el tamiz de una sutil ironía, alejadas de su biografía inmediata y no obstante deudoras de la experiencia cultural del cine y los libros. Eran pastiches posmodernos que reivindicaban el placer de la lectura en una España todavía gris y aún bajo la férula de Franco, pero que ya empezaba a abandonar su bochornosa condición de excepcionalidad cultural en Europa Occidental a medida que el dictador envejecía y su salud menguaba (la normalidad democrática no volvería hasta después de su muerte). Tampoco la sociedad era la misma que había salido de la Guerra Civil en el 39, y la literatura española comenzaba a hacerse homologable con la de los países desarrollados de su entorno, sin las limitaciones a la forma expresiva que la cultura del franquismo (tanto la oficial de la dictadura como la que renegó de ella) impuso sobre los escritores.

Hoy, aquel muchacho de imaginación fértil y naturalmente dotado para la narración es uno de los autores más prestigiosos que ha dado España en los últimos cuarenta años, y pocos se atreverían a cuestionar el lugar central que ocupa su obra en el canon reciente de las letras hispánicas. Además, gracias al regular articulismo que lleva cultivando en la prensa española desde mediados de los noventa, Marías se ha convertido en una de las figuras públicas más visibles del panorama cultural de nuestro país. Quienes sin embargo acometieran la lectura de un libro como *Tu rostro mañana*, que puede verse como la culminación de la novela reflexiva que ha practicado Marías en su madurez, o la de *Negra espalda del tiempo*, que fuerza los límites convencionales del género y bordea los terrenos del ensayo y la autoficción, tal vez se sorprendieran al

comprobar que el nombre que figura bajo el título en la cubierta de ambos libros es el mismo que consta en la de *Los dominios del lobo*. Una novela que, como el mismo autor diría más de cuarenta años después, escribió «sin la menor intención siquiera de publicarla.» (Anexo: 373). Y que apenas, unos meses después de acabada, «la prestaba a amigos por aquello de decir: “Mira lo que he escrito”.» (Anexo: 373). Aparentemente nada en esa novela, hecha «de una manera intuitiva, irresponsable, por gusto principalmente» (Anexo: 373), de frase corta y diálogos secos, anticipa el estilo dúctil y sinuoso del que Javier Marías se ha servido para explorar los meandros de la conciencia sentimental de sus personajes en *Todas las almas*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Los enamoramientos* o *Así empieza lo malo*. Como tampoco el remedo de los estereotipos del cine de la edad dorada de Hollywood en que consistía aquella primera y hedónica novela parece augurar algunos de los rasgos que luego han sido centrales en su proceder como novelista: la narración articulada sobre la conjetura digresiva en torno a los problemas que plantea el conocimiento, la adquisición del saber y su ocultamiento, o el afán de averiguación de los secretos del pasado (el personal, el familiar y el colectivo).

El gran reconocimiento, tanto nacional como internacional, del que ha gozado Javier Marías, sobre todo a partir de los años noventa, ha hecho que dispongamos ya de numerosos y buenos estudios académicos de su obra. Un segmento de ella que ha llamado la atención de los investigadores, pero cuyos recovecos, sin embargo, estaban por explorar en profundidad ha sido el de los inicios de su trayectoria literaria a comienzos de los años setenta; por esta razón, nuestro objeto de estudio se ha centrado en esa etapa de la carrera del autor, lo que hemos llamado la génesis de la novela de Javier Marías, acotando el periodo estudiado a los años comprendidos entre 1970 y 1986. La primera mitad de los setenta es en España un periodo de grandes cambios que van a determinar el decurso posterior de la literatura en democracia. Para esta investigación partimos de la hipótesis de que las semillas de esa cultura literaria democrática se encuentran en los años terminales del franquismo y en los primeros y aún titubeantes tiempos del régimen constitucional cuyos cimientos quedaban definitivamente asentados con la segunda victoria electoral del Partido Socialista Obrero Español en las elecciones generales de 1986. En ese tiempo Javier Marías va a dar a la imprenta sus cinco primeros libros, *Los dominios del lobo* (1971), *Travesía del horizonte* (1972), *El monarca del tiempo* (1978), *El siglo* (1983) y *El hombre sentimental* (1986), y también participará, con el relato «La dimisión de Santiesteban», en el volumen *Tres cuentos didácticos*, junto a Félix de Azúa y Vicente Molina Foix. *Los dominios del lobo* y *El hombre sentimental* son los hitos que delimitan el espacio abarcado con este trabajo.

La tesis consta de dos partes diferenciadas, en la primera de ellas, apoyándonos fundamentalmente en las premisas sociológicas de Pierre Bourdieu, realizaremos un estudio del campo literario español dentro de la horquilla que abarca el final del franquismo y los primeros años de la democracia. Entre 1970 y 1975, Javier Marías publica sus dos primeras novelas (*Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*), además de contribuir con «La dimisión de Santiesteban» a *Tres cuentos didácticos*. Así, en esta parte del trabajo atendemos a las transformaciones que tuvieron lugar tanto en el medio literario como en el conjunto de la sociedad española en el decisivo quinquenio 1970-1975. La sociedad civil española tiene poco ya que ver con aquella sociedad que padeció la Guerra Civil y la posguerra, aunque el régimen político no haya cambiado

aún, y la dictadura se prolongue hasta la muerte de Francisco Franco en noviembre de 1975. En diálogo permanente con los escritos de Javier Marías, intentaremos que se ponga de manifiesto cómo esas primeras narraciones suyas reflejan, y son consecuencia, de los cambios vividos en el país. De esta manera, en los tres primeros capítulos de esta parte de la tesis, nuestro discurso se articulará sobre tres elementos que ayudan a comprender la génesis de la novela de Marías y el meollo de su formación como escritor: Juan Benet, el determinante maestro literario, que fue decisivo durante sus años de aprendizaje; los poetas «novísimos» y los novelistas asimilados al grupo, que fueron los compañeros de generación de Javier Marías y con quienes este comparte en sus comienzos varias y destacadas características, algunas debidas a la época y otras de talante y preferencias literarias; por último, señalaremos que es en esos años cuando acontece el cambio de paradigma literario que dará lugar al nuevo periodo cultural que ha dado en llamarse «posmodernidad». Esta primera mitad del trabajo concluye con el análisis del relato breve «La dimisión de Santiesteban», una narración no demasiado conocida y tampoco demasiado estudiada, pero donde se atisban bastantes de las líneas temáticas y argumentales que, ya en su madurez, Javier Marías irá desarrollando en novelas posteriores.

A lo largo de esta parte del trabajo, pondremos en relación a Javier Marías tanto con los poetas «novísimos» como con los llamados narradores de la «generación del 68», que heurísticamente englobaremos bajo el nombre de generación *novísima* o *novísimos*. Por lo que más directamente atañe a Marías, esta designación puede igualmente hacerse compatible con la de «autores didácticos», en referencia al libro de cuentos de 1975 publicado en colaboración con Azúa y Molina Foix. Con las debidas reservas para con cualquier simplificación o apriorismo debidos a la articulación de la historia literaria en torno a mónadas generacionales, puede afirmarse, no obstante, que aquel fue un movimiento en efecto generacional que empezó a tomar forma en la poesía pero que muy rápidamente se desbordó hacia el ámbito de la prosa narrativa (también del ensayo) y que fue una de las principales corrientes literarias en la etapa de «pretransición» cultural del franquismo a la democracia, un fenómeno que cronológicamente se anticipó al de la Transición política por la que España pasó de un régimen dictatorial a uno constitucional y democrático. Empleando esta metáfora de la «generación literaria» veremos cómo ese grupo generacional debuta en los años setenta y comienza a alcanzar la madurez a mediados de los años ochenta, en un movimiento que refleja la propia trayectoria de Javier Marías.

Por otra parte, en la segunda mitad de la tesis, nos centramos en aspectos más formales relativos a la obra de Marías, y ahí atendemos a la concepción de lo literario en la poética del autor. Volvemos aquí a recuperar la figura de Juan Benet. El pensamiento sobre literatura de Benet es uno de los más potentes y complejos que se han desarrollado en España durante el siglo XX, y es necesario conocerlo para poder comprender la profunda influencia que la poética benetiana ejerció sobre Marías. La huella de las ideas benetianas sobre la novela y la prosa literaria serán tan determinantes en Javier Marías como su posterior distanciamiento respecto a ellas. De eso tratamos en el segundo capítulo de esta mitad del trabajo, donde aventuramos algunos de los elementos que han permitido a Javier Marías edificar lo que denominamos una «poética integradora». Ahí se dan cita las ideas de Jorge Luis Borges sobre la necesaria invención de la tradición propia que todo escritor debe construirse para crear su propia obra. Al hilo del ensayo borgiano acerca de Kafka y sus precursores, postulamos que

Marías encuentra en la figura de Robert Louis Stevenson un «precursor» que le permite superar el peso de la sombra de Benet, lo que traducimos en los términos de Harold Bloom por «ansiedad de la influencia». Por último, este recorrido a través de la génesis de la novela de Javier Marías concluye con un capítulo dedicado al estudio de las novelas *El monarca del tiempo*, *El siglo* y *El hombre sentimental*, que colectivamente hemos agrupado bajo el nombre de «ciclo de Casaldáliga», por el apellido del protagonista de *El siglo*, un personaje que comparece también en roles secundarios en los dos otros libros, porque estas tres obras comparten un mismo universo ficcional, poblado por unos personajes recurrentes y están hermanados por ciertas afinidades temáticas. El objetivo en este capítulo será demostrar cómo algunas de las líneas temáticas y estilísticas que han definido la obra posterior de Javier Marías se encuentran ya en germen en esas novelas de finales de los años setenta y de la primera mitad de los años ochenta, y prefiguran algunos de los elementos que encontramos en obras más celebradas y reconocidas como *Corazón tan blanco* o *Tu rostro mañana*. En el estudio de esos elementos genéticos de la novela de Marías hemos querido destacar la armonización en su poética de una fidelidad a los principios literarios que defendió Juan Benet (la preeminencia del estilo sobre la historia) con un espacio para la narratividad y la preocupación por un cierto gusto lector. Esta dicotomía resulta en unas novelas que, por decirlo empleando los términos de Umberto Eco, proporcionan simultáneamente el placer del *qué* se está contando y el placer del *cómo* se está contando.

Hemos apuntando antes que la obra de Javier Marías cuenta ya con numerosos y excelentes estudios académicos. Cabe destacar de entre esos trabajos el estudio pionero de Alexis Grohmann, *Coming into One's Own: The Novelistic Development of Javier Marías* (2002), y la posterior visión de conjunto que proporciona David K. Herzberger en *A Companion to Javier Marías* (2011). Ambos trabajos se caracterizan por un acercamiento fundamentalmente hermenéutico a la obra de Marías. El estudio de Grohmann se acerca a la escritura novelística de Javier Marías mostrando su progresión desde sus primeras novelas a comienzos de los años setenta hasta la madurez estilística alcanzada en los años noventa (Grohmann concluye su análisis con el estudio de *Mañana en la batalla piensa en mí*). De su lado, el trabajo posterior de Herzberger continúa en la senda iniciada por Grohmann y amplía el terreno abarcado, ocupándose de los tres volúmenes de *Tu rostro mañana* y de la obra autoficcional *Negra espalda del tiempo*. Herzberger dedica igualmente sendos capítulos al articulismo de Javier Marías y a sus escritos misceláneos, desde sus retratos y evocaciones literarias (los «miramientos» y «vidas escritas») hasta su faceta como escritor de cuentos. En cierto modo, el *companion* de Herzberger complementa así el estudio precursor de Alexis Grohmann. Otro de los estudios importantes sobre la obra del autor es el de Isabel Cuñado, *El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías* (2004), centrado en cómo el eco del pasado de España se manifiesta en la obra de Marías, el pasado histórico y también el pasado familiar. El estudio de Cuñado cubre todas las novelas de Javier Marías hasta el primer volumen de *Tu rostro mañana*. En cuanto a los estudios de autoría colectiva, dos volúmenes antológicos que recogen diversos trabajos de hispanistas sobre la obra de Marías son *El pensamiento literario de Javier Marías*, editado por Maarten Steenmeijer en la colección Foro Hispánico (2001), y el volumen de la colección Cuadernos de Narrativa dedica a Marías, cuya edición corrió a cargo de Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (2005). A ellos hay que añadir el más reciente número monográfico que la revista *Ínsula* dedicó a Javier Marías, coordinado por

Alexis Grohmann y Domingo Ródenas de Moya (2012). De entre la nómina de los trabajos colaborativos sobre la obra de Javier Marías, también cabe destacar el exhaustivo estudio centrado en los tres volúmenes de *Tu rostro mañana* que editaron Grohmann y Steenmeijer (2009). De parcelas específicas de la producción literaria del autor se han ocupado Gareth Wood y Pablo Núñez Díaz. En *Javier Marías's Debt to Translation* (2012), Wood ha analizado la influencia que en el estilo de Javier Marías han tenido sus traducciones de Sterne, Browne y Nabokov. Núñez Díaz, por su lado, ha dedicado su tesis doctoral *Las colaboraciones de Javier Marías en la prensa. Opinión y Creación*, al articulismo y las colaboraciones en prensa del autor (2011). Finalmente, una perspectiva filosófica del estudio de las novelas de Javier Marías es la que ha adoptado Heike Scharm en *El tiempo y el ser en Javier Marías. El Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger* (2013). En su trabajo, Scharm relee la trilogía novelesca compuesta por *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*, a través del tamiz de la reflexión sobre el ser en el tiempo de Henri Bergson y Martin Heidegger. La lectura de Heike Scharm es, de alguna forma, deudora de la línea de investigación que desde los años noventa ha marcado Elide Pittarello con sus interpretaciones de la obra de Javier Marías, poniéndola en relación con el pensamiento de filósofos como Eugenio Trías, Gilles Deleuze, Heidegger, Derrida o Merleau-Ponty. De los trabajos de Pittarello conviene resaltar su excelente edición crítica de *Corazón tan blanco*, además de la interesante antología de textos mariescos que preparó en 1996, titulada *El hombre que parecía no querer nada*, y, por supuesto, los esclarecedores y orientativos prólogos que ha contribuido a las reediciones de los libros de Marías en la editorial Debolsillo desde el año 2007.

El propósito de este trabajo ha sido así el de cubrir un espacio dentro del *corpus* interpretativo de la obra de Javier Marías, adoptando una aproximación al tiempo histórica y hermenéutica al periodo que puede considerarse como los años de formación del escritor. Con ella hemos querido poner de relieve la coherencia de la producción novelística del autor, su articulación sobre unas líneas directrices que incipientemente pueden reconocerse ya en aquellas primeras novelas de los años setenta. Novelas con las que daba comienzo una incesante búsqueda de una voz narrativa propia: la que iba a cuajar con *Todas las almas* y que nutrirá el inconfundible estilo de madurez de Javier Marías. Así pues, la hipótesis orientadora del estudio de este periodo inicial de la trayectoria de Marías puede resumirse en los siguientes puntos: en primer lugar, el desencadenante primero de la escritura de Marías es una reacción a la cultura literaria del franquismo, esencialmente la clase de literatura que practicó la generación anterior a la suya, y dentro de la cual unos pocos autores, como Juan Benet, representaron excepciones que los escritores que los siguieron iban a adoptar como modelos de excelencia que anticipan la ruptura con la empobrecida cultura de la dictadura y la reanudación de una modernidad estética que la dictadura había sepultado; en segundo lugar, la intuición, que esperamos quede ratificada por la investigación, de que hay una coherencia notable en el conjunto de la obra de Javier Marías, puesto que numerosos rasgos que definen la obra madura del autor están ya esbozados en sus novelas de juventud. De esta manera, esos libros pueden ser leídos como los primeros pasos de la búsqueda de esa voz inconfundible que en sus novelas «a veces respira y susurra y aun persuade» (Marías, 1998: 16). Puesto que, como afirma el mismo Javier Marías, citando unas palabras que a veces le decía Benet: «hasta que un escritor no ha encontrado su propia voz no puede contar una historia» (Anexo: 387).





**PRIMERA PARTE**

**UNA NOVELA NO NECESARIAMENTE CASTIZA, 1970-1975**



## 1. Juan Benet, mentor y maestro

Comprender las ideas literarias de Juan Benet es fundamental para entender la novela de Javier Marías. La influencia de Benet sobre Marías ha sido enorme, en lo personal y en lo literario, y no es posible aprehender la evolución como novelista del segundo sin antes haber comprendido las ideas estéticas del que fue su maestro. Por ese motivo, dedicaremos las próximas páginas a mostrar la relevancia de Juan Benet en la literatura española de los últimos cincuenta años, apoyándonos para ello en los testimonios de sus contemporáneos, escritores que en muchos casos siguieron su estela y dan cuenta de la honda huella que la lectura de Benet y el contacto personal con el novelista dejó en ellos. Atenderemos, de igual manera, a los juicios y apreciaciones de los estudiosos que subrayan a su vez ese punto de vista. Nuestra intención es demostrar cómo en efecto se da una influencia intelectual («moral» en las palabras de Benet) en Javier Marías y otros escritores de su generación, a la par que se da también en esos escritores una influencia estética, resultado ambas de la frecuentación durante sus años formativos de la persona y los escritos de Juan Benet. Tan decisiva es, por tanto, la influencia benetiana que puede hablarse de un grupo generacional articulado en torno a la figura de Benet, del que Javier Marías es miembro muy señalado.

Como decimos, la importancia de Juan Benet Goitia en las letras españolas de la segunda mitad del siglo XX ha sido puesta de relieve tanto por críticos y académicos como por los mismos escritores, hasta el punto de considerárselo una de las figuras más destacadas del periodo: para Domingo Ródenas de Moya se trata del «más importante novelista español de la segunda mitad del siglo» (2008: 489); al decir de Luis Goytisolo, Benet es «uno de los tres novelistas más importantes desde la posguerra» (García Pérez, 1998: 255); mientras que, por su parte, José María Pozuelo Yvancos, lo tiene por uno de «los tres creadores [de la generación de 1950] que han aportado discursos reflexivos y críticos de mayor peso» (2012: 654). Por ende, vemos que en los escritos de Juan Benet se encuentra tanto una obra narrativa de calado como una reflexión inusitadamente penetrante sobre el quehacer literario; ambas son igualmente decisivas a la hora de considerar su legado e influencia. El lugar destacado de Benet en la historia de la literatura española reciente es algo que casi todos los estudios contemporáneos subrayan<sup>1</sup>. No existe por el momento biografía alguna del autor, lo más parecido es el libro de Francisco García Pérez, *Una meditación sobre Juan Benet* (1998), en el que atendiendo al conjunto de la obra se traza también la trayectoria biográfica e intelectual del novelista. Son igualmente dignas de mención las recuperaciones de textos benetianos –a menudo inéditos en libro- que ha llevado a cabo desde los años noventa Mauricio Jalón en la editorial cuatro de Valladolid (Benet, 1997, 2007a y 2007b), en

---

<sup>1</sup>Damos a continuación una muestra no exhaustiva, pero sí a nuestro entender lo suficientemente representativa: Altisent, 2008; Amorós, 1979; Barrero Pérez, 1992; Basanta, 1981; Bértolo, 1986 y 1989; García de la Concha, 2010; Champeau, Carcelén, Tyras y Valls, 2011; Gracia y Ródenas de Moya, 2011; Jones, 1985; Jordan y Morgan-Tamosunas, 2000; Landeira y González-del-Valle, 1987; López López, 1992; Lozano Mijares, 2007; Mainer, 1994, 2000b y 2005; Mainer y Juliá, 2000; Marco, 2009; Martínez-Cachero, 1997; Martínez Torrón, 1987; Masoliver-Ródenas, 2004; Orejas, 2005; Pozuelo Yvancos, 2012; Ródenas de Moya, 2008; Sanz Villanueva, 1984, 1988 y 2010; Santos Alonso, 2001; Sobejano, 2003, 2005 y 2007; Spires, 1978; Valls, 2003, Vilanova, 1995; VVAA, 1977, 1989 y 2003. Por el contrario, contrasta con estas fuentes, la escueta y displicente mención a Benet -4 líneas- que leemos en el *Diccionario de literatura* del escritor Francisco Umbral (1995: 47).

especial el volumen *Cartografía personal* (1997), que recoge entrevistas al escritor desde 1969 a 1992<sup>2</sup>.

En 1993, Eduardo Mendoza subrayaba la trascendencia de Juan Benet al referirse a él como «la figura literaria española más importante de los últimos cincuenta años y probablemente la más importante del siglo» (García Pérez, 1998: 254). Aún más contundente se mostraba Félix de Azúa:

Para muchos escritores de mi generación, *Volverás a Región* supuso la reconciliación con la literatura en castellano. También la enorme perplejidad de que una de las más interesantes obras de ficción escritas en Europa tras la II Guerra hubiese aparecido precisamente en España. Fue un grito de combate que invitaba a no desesperar en aquella putrefacta charca de ranas. (García Pérez, 1998: 111)

Sobre el valor emblemático que adquirió la primera novela de Juan Benet entre los escritores jóvenes, como modelo insoslayable a seguir o a evitar, Azúa también ha escrito: «al instante de haber sido presentados y antes de que nuestro presentador pudiera impedirlo, ya estábamos preguntando: “Oye, ¿qué te ha parecido *Volverás a Región*?” Por la respuesta sabías si estabas en casa, en tierra de nadie, o en territorio hostil» (1998: 14). Vicente Molina Foix, que como Azúa se dio a conocer al entrar en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), ha recordado asimismo el hito generacional que supuso la lectura de *Volverás a Región* (1967):

La novela salió en un momento de desorientación para los que entonces empezábamos a escribir, y nos dimos cuenta de que ese empeño de crear una novela total era posible en la literatura española. Para la llamada generación de los novísimos la novela de Benet fue una extensión de nuestro propio territorio porque, además, Juan Benet escribía sobre una realidad muy española; pero con una prosa de riqueza deslumbrante. (García Pérez, 1998: 111-112)

Mendoza coincide con ambos al señalar esa primera novela de Juan Benet como el nuevo listón de la literatura española: «aparte de la innovación técnica que supuso, uno de los principales valores de *Volverás a Región* tiene su origen en que creó un enorme nivel de exigencia y de rigor en la escritura» (García Pérez, 1998: 111). Si Juan José Millás sostiene que Benet es «una referencia inevitable para todos los escritores que vienen detrás de él» (García Pérez, 1998: 254), el estudioso Óscar Barrero Pérez escribe: «con el paso de los años, Benet se convertiría en uno de los nombres más insistentemente evocados como referente generador de influencias» (1992: 274). En la misma dirección apunta las palabras del crítico Fernando Valls, para quien Benet «parece haberse consagrado definitivamente como la primera referencia de algunos de los más brillantes escritores actuales. Su lección ha sido [...] la de la complejidad y la exigencia» (2003: 30). Por su lado, Javier Marías hace buena la apreciación de Valls y ha dado fe de la severidad de Benet: «era brutal en sus juicios negativos» (2000: 252); un parecer convergente con el de Eduardo Mendoza, quien se ha expresado también sobre la exigencia que demandaba de aquellos que lo tenían por maestro y referente:

---

<sup>2</sup>Remitimos también a los trabajos que, dentro del corpus crítico benetiano, se han ocupado asimismo de aspectos biográficos: Benet, 1965: 225-268; 1981b: 343-344 y 1997: 313-321; García Pérez, 1998: 17-36; VVAA, 1989: 32-38 y 55-59. Por supuesto es ineludible mencionar los recuerdos de infancia y juventud del propio Benet que se vislumbran en *Otoño en Madrid hacia 1950* (1987). Son interesantes las recopilaciones póstumas de prosas diversas benetianas (Benet, 1996 y 2011a). Irregular aunque merecedora de mención es la evocación personal de Eduardo Chamorro de la figura de Juan Benet (2001).

«decía que un escritor con aspiraciones no podía permitirse bajar el nivel, que debía trabajar sin tregua...Nuestras tentativas decía él, debían apuntar hacia el esfuerzo [...] mientras nos apartábamos como del diablo de las facilidades» (Llátzer Moix, 2006: 249). Mendoza ha brindado además una descripción muy certera de lo que representó Benet para muchos jóvenes escritores en los años setenta:

Realmente era una figura que casi daba miedo. La pregunta que se hacía cualquier escritor que se preciase, tras publicar un libro, era: ¿Qué pensara Juan Benet? Era como el padre al que hay que demostrarle que eres listo, que has hecho bien tus tareas. [...] O, al menos, ésa era mi percepción y también la de Javier Marías, Vicente Molina Foix o Félix de Azúa. (Moix, 2006: 249)

El símil del padre es también una imagen recurrente en las evocaciones de Benet por parte de Marías, al igual que en las de otros escritores que lo frecuentaron asiduamente, como Vicente Molina Foix o Antonio Martínez Sarrión: el primero ha afirmado que para él Benet fue más que un amigo íntimo, era un modelo literario, ético y una figura paterna (Martínez Sarrión, 2002: 249), a los veinte años de su muerte declaraba: «de Benet siempre estoy esperando una respuesta a incógnitas que tengo, y no me llega en la vida real» (Cruz, 2013: 38); el segundo ha escrito en sus memorias que Benet fue «alguien central en mi vida, tanto que no sería el que soy sin su conocimiento y trato íntimo» (Martínez Sarrión, 2002: 363). Del magisterio literario y los casi veinticinco años de amistad que vincularon a Juan Benet y Javier Marías, dan buena muestra las declaraciones del segundo en una entrevista de 2007:

Benet ha sido muy importante en mi vida, no solamente en el plano literario [...] sino también en el personal. Tenía veinticuatro años más que yo y, de alguna manera, fue como un segundo padre para mí. [...] Yo lo consideraba como un maestro, alguien de una rara inteligencia, con una perspicacia única no sólo de literatura, sino también en música y pintura. Leyó en manuscrito todas mis primeras novelas, y su opinión era fundamental para mí. Si Benet me daba su visto bueno, entonces es que estaba bien; por el contrario, si no merecía su aprobación... [...] A veces, me gustaría poder volver a escuchar sus comentarios, sus observaciones. (2008a: 22)

Al igual que Javier Marías, Josefina Aldecoa -que escribió una semblanza de Benet en *Los niños de la guerra* (1983), su libro sobre la generación del 50- hizo a su vez hincapié en la versatilidad de la inteligencia del escritor (1983: 123-124), que era, además de novelista, ingeniero de formación y profesión -lo que propiciaría la recurrente broma de que Benet era escritor en sus «ratos libres», ocurrencia que el propio interesado se encargó de propagar (1997: 176)-. El nombre de Benet acostumbra a citarse como integrante en la ya canónica «generación del 50» o del «medio siglo», las dos maneras más extendidas de designar al conjunto de los escritores que debutan en la década del cincuenta (Barrero Pérez, 1992; Jurado Morales, 2003 y 2013; Manteiga, Herzberger y Compitello, 1984: ix; Martínez Cachero, 1997; Sanz Villanueva, 1980, 1984, 1999, 2010, Soldevila Durante, 2001, Yndurain, 1980). Con todo, nos interesa precisar que Juan Benet participa, más específicamente, de la cuadrilla de jóvenes aspirantes a escritor que se agrupa en torno al intelectual Antonio Rodríguez Moniño en *Revista Española* en el año 1953, un entorno sobre el que volveremos más adelante. En un homenaje público, celebrado precisamente en el Colegio de Ingenieros de Caminos, no mucho después del fallecimiento de Juan Benet, Marías volvía a insistir en lo decisivo y prolongado del magisterio benetiano en su aprendizaje como escritor:

Llegó un momento con los años en que, quizá para convencerme de que había alcanzado la mayoría de edad literaria, dejé de pasarle mis libros en manuscrito. Pero aunque se los diera ya impresos y sin corrección posible, no por eso dejaban de ser su opinión y su juicio los que más

me importaban e interesaban. [...] Estos comentarios me han ayudado y enseñado mucho; y si hoy sé resolver algún problema técnico-literario de cierta complejidad o de solución difícil, no me cabe duda de que lo debo, en un ochenta por ciento, a las enseñanzas improvisadas de Juan Benet, tanto como escritor, al leerlo, cuanto como amigo, cuando él me leía a mí. (2000: 253)

Aparte de la conferencia que hemos citado –«Mispíquel o leberquisa» de 1993 (Marías, 2000: 251-258)-, rememoraciones de Benet se encuentran en toda la obra de Javier Marías. Enumeramos las más destacadas a nuestro juicio: las piezas breves «El señor Benet recibe» (2000: 233-235), «Don Juan Benet se va de viaje» (2000: 239-241), «El señor Benet pinta y compone» (2000: 248-251), «El técnico y el sentimental» (2008b: 196-198), dos pasajes de la novela autobiográfica *Negra espalda del tiempo* (1998: 216-218 y 321-329), además de la semblanza que le dedica en *Miramientos* (1997: 39-44); más enfocados a lo estrictamente literario y menos a lo personal son «Volveremos» (2000: 236-238) y «Una invitación» (2000: 242-247). Por último, y en fecha más reciente, Marías ha vuelto a evocar por escrito a Juan Benet en ocasión del vigésimo aniversario de su muerte: «El señor Benet regresa un rato» (2013a). Además de ser reconocible en algunos de los rasgos del personaje de Eduardo Muriel en la novela *Así empieza lo malo* (2014), la novela más reciente de Javier Marías hasta la fecha. Tampoco debe olvidarse que *Los dominios del lobo* (1971), el primer libro de Javier Marías, fue publicado gracias a la intercesión de Benet, a quien había divertido la novela cuando la leyó en manuscrito; lo ha recordado el propio Marías en diversas oportunidades (1971: 13-14 y 2008a: 22; también Azúa, 2013a: 95). Aquella inaugural novela contó, además de con el beneplácito de Benet, con el apoyo de Vicente Molina Foix, que sugirió el título –de ahí la dedicatoria a ambos escritores (1971: 17)-, y la editora Rosa Regàs, cuyo entusiasmo garantizaría la publicación de ese relato de aventuras (Vila-Sanjuán, 2003: 47) que transparentaba «frescura experimental» (Pittarello, 2006a: 7), frente a la oposición del poeta Félix Grande, el otro responsable editorial, y cuyas preferencias se inclinaban hacia «otro autor más realista y maduro» (Marías, 2000: 118). Así, las discrepancias entre los editores retrasaron dos meses la aparición del libro en Edhasa, si bien los años harían a Grande reconocer la severidad de su juicio negativo inicial (Marías, 2000: 118). A Vicente Molina Foix debemos también la que, posiblemente, sea la mención más temprana a Javier Marías como escritor, en una entrevista de 1970, con la novela aún inédita, donde lo nombra como uno de los jóvenes novelistas españoles más influidos por el cine (Campbell, 1970: 55). Marías y Molina Foix son, como Azúa, Sarrión o Mendoza, algunos de los nuevos nombres que a partir de los años setenta gravitan en torno a la figura tutelar de Benet, cuyo ascendente e influencia sobre ese grupo ha sido perfectamente sintetizado en este balance de Jordi Gracia:

Juan Benet lideró como un capitán de fragata un puñado de jóvenes y brillantes grumetes a finales de los sesenta y principios de los setenta, cuando todos ellos empezaban a hacer sus primeras cosas por escrito, sometidas siempre al severo juicio del maestro, nunca satisfecho del todo ni de nada. Podía ser verdad o no la reserva de satisfacción, pero en todo caso quienes cultivaban devotamente esa suerte de elitismo sofisticado y descarnadamente refractario a lo hispánico (todo lo hispánico habido y por haber, sin excepciones, radicalmente) eran Félix de Azúa o Antonio Martínez Sarrión, Álvaro Pombo o Vicente Molina Foix y desde luego el *joven* Marías, joven porque era joven y joven porque el *senior* era su padre filósofo y ensayista. La percepción propia y ajena como vanguardia cosmopolita se fue ratificando con los años y ninguno de ellos renunció a su propio papel como ariete contra la vulgaridad y la muchedumbre democrática. Todos han sido incuestionables demócratas en términos políticos, pero en absoluto en términos intelectuales, precisamente porque procedían de una nivelación franquista muy baja de los horizontes intelectuales, y ellos ni aspiraban a combatirla ni siquiera a corregirla:

aspiraban a perder cualquier contagio posible con esa cochambre y el mejor método fue la toxina extranjerizante, la altivez denigratoria, la reserva insolente contra cualquier ejemplo hispánicamente asumido como tal (excepto otro raro admirable, Rafael Sánchez Ferlosio)<sup>3</sup>: no valía la pena perder el tiempo con Galdós y si había suerte y un poco de buen humor podía salvarse Valle-Inclán, y Cervantes estaba demasiado lejos. En cambio, la frescura hermética y difícil, el placer de la dificultad hacía mucho más atractivo el mundo anglosajón, tan antitético de la procacidad picaresca o la cofradía casposa del casticismo de los Cela o los Umbrales. (Ródenas de Moya, 2008: 654)

En efecto, el lugar central que ocupa Benet entre los maestros literatos de la generación del 50 —en cuya nómina figuran gentes como Juan García Hortelano, Carmen Martín Gaité, Carlos Barral, Gabriel Ferrater o Jaime Gil de Biedma— y su rastreable y confesado influjo sobre los escritores de la siguiente promoción, quedaba de nuevo ratificado en los testimonios que recogía un reportaje de Juan Cruz, «Retrato de grupo sin maestros» (2013: 38-39). Cruz aprovecha la efeméride de los veinte años de la muerte de Benet y el artículo conmemorativo de Javier Marías («El señor Benet regresa un rato») para recordar la importancia que el trato con los escritores de la generación de Benet tuvo en la formación de los de la de Marías. Molina Foix declara en ese reportaje: «hoy se enseña a escribir bien (o mejor) en las escuelas o talleres de escritura creativa, y nada tengo en contra de ellas. Pero por edad, y sobre todo, por suerte, pertenezco a una generación que buscó y encontró maestros fuera de las aulas» (Cruz, 2013: 38). Para muchos quizá el más destacado fuese Juan Benet:

La gente de mi generación aún tuvo la suerte de aprender con maestros, a la manera de los antiguos artesanos que entraban en los talleres (pagando) para observar cómo trabajan los expertos. Mío y de mis amigos fue Benet maestro consciente, voluntarioso y gratuito. Peor que gratuito: le desvalijábamos el bar y la cocina cada vez que nos reuníamos en su casa, en confusa mezcla de hijos, discípulos e invitados de alcurnia a veces con esposa. Ejercía de maestro con plena conciencia y gran teatralidad. Nos llamaba siempre por el apellido y nunca mostró la menor debilidad, sentimentalismo o cobardía. Destruyó una por una, con argumentos implacables y retórica ciceroniana, todas nuestras novelas, menos la primera de Marías. (Azúa, 2013a: 95).

Si Martínez Sarrión afirma que «Benet tuvo una gran influencia en la generación del 70» (García Pérez, 1998: 111), Francisco García Pérez ha hablado en su estudio de una «Generación Pisuerga» para denominar a los escritores del entorno benetiano (1998: 250); nombre tomado de la calle madrileña donde Benet tenía su residencia, un chalet que «fue siempre lugar de peregrinaje para toda una generación» y «de míticas tertulias para muchos escritores y aspirantes a serlo» (1998: 31 y 250). Ubicada en la Colonia de El Viso, en el distrito de Chamartín, la casa del número 7 de la calle Pisuerga fue lugar de encuentro habitual de destacadas personalidades del mundo cultural y literario, entre las que cabe mencionar a Jesús Aguirre, Blanca Andreu, Félix de Azúa, Carlos Barral, Pepín Bello, Luis Carandell, Eduardo Chamorro, Rafael Conte, Juan García Hortelano, Pere Gimferrer, Ángel González, José María Guelbenzu, Javier Marías, Antonio Martínez Sarrión, Vicente Molina Foix, Rosa Montero, Alberto Oliart, Javier Pradera, Rosa Regàs, Francisco Rico, Jaime Salinas, Rafael Sánchez Ferlosio, Fernando Savater o Eugenio Trías. A tenor de los nombres citados, puede apreciarse

---

<sup>3</sup>Precisamente la lectura de *Las semanas del jardín* (1974) de Ferlosio dará pie al ensayo «Fragmento y enigma y espantoso azar» incluido en *El monarca del tiempo* (Marías, 1978: 86-116), donde Javier Marías reflexiona a propósito de la secuencialidad en la narración, como veremos en la segunda parte de este trabajo.

que muchos de quienes por aquellos años aspiran al mundo de las letras frecuentan la hoy mítica casa de «Pisuerga 7»<sup>4</sup>.

El domicilio de Juan Benet será pues un punto cardinal en torno al que se vertebrará uno de los grupos de escritores e intelectuales más señalados de la España contemporánea. Como iba a escribir Javier Marías: «la influencia de Benet sobre quien esto firma (como, creo yo, sobre otros compañeros de generación y visita) es eminentemente personal y se produce mientras recibe» (1991: 76). El caso de Juan Benet, como testimonia la cita de Marías, se aparece como un ejemplo del fenómeno de «producción de presencia», desarrollado por Hans Ulrich Gumbrecht (2004). Gumbrecht ha sostenido la importancia de esos «efectos de presencia» en la transmisión de un conocimiento no necesariamente vehiculable sólo a través del sentido. Gumbrecht recalca lo determinante de esta «presentificación», mediante la figura del maestro, en la enseñanza de las disciplinas humanísticas (2004: 129-135). El concepto de «producción de presencia» queda así definido por «lo que está “presente” para nosotros (muy en el sentido de la forma latina *prae-esse*) está frente a nosotros, al alcance de y tangible para nuestros cuerpos [...] Si *producere* significa, literalmente, “sacar a primer plano”, “traer hacia delante”, entonces la frase “producción de presencia” enfatizaría [...] el efecto de tangibilidad que viene de las materialidades de la comunicación» (Gumbrecht, 2004: 31). Por lo tanto, es posible transponer estas ideas al círculo literario-pedagógico creado en Pisuerga 7, para comprender mejor los efectos que tuvo Juan Benet sobre los escritores que se acercaron a él. El periodista y escritor Eduardo Chamorro aseguró «que si la gente de mi edad en algún momento llega a formar una generación será la generación Pisuerga porque en la calle Pisuerga está su casa, en la que todos fuimos acogidos» (Margenot, 1997: 6).

Sobre todo por lo que hace a los miembros de las nuevas promociones, para quienes Benet se aparece además como una figura aglutinadora. Recordemos unas oportunas palabras de Salvador Clotas que, en 1971, escribía en colaboración con Pere Gimferrer un ensayo titulado *30 años de literatura en España*: «los jóvenes escritores [...] ven en él [Juan Benet] una nueva Gertrude Stein de nuestra literatura [...] una personalidad vanguardista y renovadora capaz de cambiar el panorama de la narración en España» (Clotas y Gimferrer, 1971: 52-53). En efecto, como ha comentado el crítico Juan Antonio Masoliver-Ródenas, «el ejemplo de Benet está en lo que permite de libertad y transformación» (2004: 161). A propósito de lo que sostenía Clotas en su ensayo, el barcelonés Eduardo Mendoza, se había lamentado por su parte de que en los

---

<sup>4</sup>Algunos, al igual que Marías, han narrado posteriormente sus recuerdos del chalet de Pisuerga y del Juan Benet anfitrión y contertulio (Azúa, 1998: 265-277; Barnatán, 1993; Benet, 1997: 242-251; Chamorro, 1993 y 2001: 45-54; García Pérez, 1998: 31 y 249-262; Gimferrer, 1982: 163-164; Martínez Sarrión, 2002: 275, 309 y 335-363; Grohmann y Steenmeijer, 2009: 37-38; Pombo, 2002: 23-24; Trías, 2003: 364). Al respecto queremos destacar no solamente el ya citado volumen de García Pérez, que recoge tanto testimonios directos como declaraciones vertidas en diversos medios de comunicación, sino también el cuaderno que la revista *El Urogallo* dedicó a Juan Benet en marzo de 1989 (VVAA, 1989), en especial los apartados «Les compagnons de la chanson» (1989: 48-54) y «La huella de Benet» (1989: 70-74), donde se traza el perfil humano del escritor y se esboza su influencia intelectual y literaria entre los novelistas más jóvenes: el trabajo cuenta con colaboraciones de Félix de Azúa, Eduardo Chamorro, Juan García Hortelano, José María Guelbenzu, Silvia Llopis, Javier Marías, Antonio Martínez Sarrión, Juan José Millás, Vicente Molina Foix, Álvaro Pombo y Alberto Oliart. A la muerte de Benet, apareció en *Ínsula* un monográfico de homenaje titulado «Juan Benet. El caballero de Región» (VVAA, 1993).



inicios de su carrera no hubiese en su ciudad «una figura que aglutinara a la gente», como hacía Benet en Madrid, «alguien que tuviera un ascendente, que coordinara una tertulia, que dirigiera una iglesia o fuera su predicador titular» (Llátzer Moix, 2006: 245). Para comprender la declaración de Mendoza, téngase en cuenta que las figuras destacadas de la generación de Benet en Barcelona, lo que se ha llamado «escuela de Barcelona» -extrapolación del término con el que se había designado a un grupo informal de cineastas establecidos en la ciudad condal (Riambau y Torreiro, 1999)- o «grupo de *Laye*» -por el nombre de la revista en que comienzan a publicar sus miembros- (Bonet, 1988 y 1994; Riera, 1988), fueron eminentemente poetas (Barral, Ferrater, Gil de Biedma), o críticos y teóricos –Castellet, a la sazón el catalizador de los «novísimos»-, mientras que Benet (o su amigo Hortelano, también novelista) ejercían de cabecillas del mundo literario en Madrid. De este entorno barcelonés surgido alrededor de la revista *Laye* y de la editorial Seix-Barral, tendremos ocasión de hablar, pues ese campo de cultivo de los poetas «novísimos» será junto al círculo benetiano de Pisuerga 7 uno de los ejes de intersección para los escritores de la edad de Javier Marías. Precisamente, el éxito en su momento del citado ensayo de Salvador Clotas contribuyó a poner de moda un cierto esnobismo literario entre las élites lectoras que iban a protagonizar la cultura de la Transición durante los setenta, el gusto por una literatura innovadora en la estela de la de Juan Benet, no siempre fácil, o por lo menos «no apta para todos los públicos» (Vila-Sanjuán, 2003: 142). A todos ellos, y a Javier Marías particularmente, cabe aplicar los rasgos que había identificado Masoliver-Ródenas en la nueva novela española de los setenta: «escritura decididamente minoritaria, como lo es la del mejor Benet, sin experimentaciones gratuitas y de una atractiva sabiduría textual donde, sin caer en el experimentalismo, vemos la disolución definitiva de todos los valores que sustentaban a la narrativa decimonónica» (2004: 28). El impacto de Benet, personal y literario, entre los escritores jóvenes que lo frecuentaron y su importancia en la revitalización de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX han sido destacadas por David K. Herzberger en el artículo «Juan Benet's Death» (Margenot, 1997: 3-17), dedicado a subrayar lo determinante de su legado.

Aunque nacido en 1927 por edad Juan Benet se ubica en la generación de 1950 – la pieza teatral *Max* es su primera obra y aparece en *Revista Española* en 1953 (Benet, 1966: 234-237; Benet, 2010: IX-XXIII<sup>5</sup>)-, la singularidad de su obra le hace ocupar un lugar diferenciado dentro de ese grupo. En el entorno de *Revista Española*, publicación fundada y amparada por el erudito e intelectual republicano Antonio Rodríguez Moniño, y las tertulias satélite en cafés de Madrid como el Lyon o el Gambrinus, que frecuentaron jóvenes aspirantes a escritor como Luis Martín-Santos, Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité o Ignacio y Josefina Aldecoa, se fragua el grupo de los escritores «neorrealistas del medio siglo», cultivadores de una tendencia literaria a contrapelo de la cual escribe Benet su obra, pese a los vínculos de amistad que lo unieron a aquel grupo, en especial al prematuramente desaparecido Martín-Santos. La importancia de *Revista Española* en el contexto literario de la época ha sido ampliamente estudiada y resaltada por los historiadores, no sólo de la literatura sino de la cultura española bajo el franquismo, como plataforma de lanzamiento de futuros nombres mayores de las letras hispánicas y como medio impulsor de una de las

---

<sup>5</sup>Tanto Molina Foix como Carrera Garrido ha destacado la importancia de la obra teatral de Benet en la génesis del ciclo regionato en sus respectivas notas introductorias a la edición del *Teatro Completo* del autor (Benet, 2010). Quizás la faceta menos conocida de toda la obra de Juan Benet.

principales corrientes realistas de la narrativa española contemporánea<sup>6</sup>. En ese sentido, Barry Jordan señala que pese a que Benet formase parte en un comienzo de los alrededores del movimiento de la novela social, esto es, aquella literatura que a través del realismo quiso mostrar la pobreza de la España de Franco y por lo tanto vehicular así una crítica al régimen, será impulsor de las tendencias vanguardistas de los sesenta y setenta que se alejarán de los convencionalismos de la novela realista (1990: 124). Un aspecto que también han remarcado los espacilistas en la obra de Juan Benet (Compitelo, Manteiga y Herzberger, 1984: 9). Así como el crítico Ricardo Gullón había declarado: «en una España pedregosa y más bien desvalida [...] las obras de Benet resonaron con los acentos de la ruptura y, lo que es más significativo, con los de la originalidad» (Benet, 1981b: 7). De la misma manera, Gonzalo Torrente Ballester había subrayado en la obra de Benet «su originalidad y su diferencia respecto a los escritores que le precedieron o coincidieron en su misma generación» (García Pérez, 1998: 254-255).

Lo mismo que Carmen Martín Gaité, coetánea y amiga de Juan Benet<sup>7</sup>, que al elogiar *Volverás a Región* recalca cómo fue precursora de nuevas corrientes literarias: «Era una novela con fuerza enorme. Ahora parece más normal, porque uno se ha acostumbrado a este tipo de literatura, más densa y concentrada, en la que no todo el mundo entra. Fue un tipo de literatura muy a contrapelo. Por eso, aparte de por su calidad, marcó una época.» (García Pérez, 1998: 110) Escritor más joven que Martín Gaité, Juan José Millás sostenía una opinión similar sobre la primera novela de Benet: «en el panorama de aquellos años es una rareza absoluta, tanto por sus contenidos temáticos como por los formales. Su influencia ha sido enorme, incluso en los autores en los que menos se nota» (García Pérez, 1998: 111). Al hilo de lo dicho, Javier Marías precisaría que aunque a tenor de su fecha de nacimiento Benet pertenece a una generación anterior a la suya, «no empezó a publicar de forma continuada hasta dos o tres años antes de que la nuestra comenzara a hacerlo [...] puede decirse que se encontraba con un pie en cada generación» (2000: 60). Recordemos que entre la temprana *Max* y su primera novela, *Volverás a Región*, aparecida a comienzos de 1968, sólo median el libro de cuentos *Nunca llegarás a nada* (1961) y el ensayo *La inspiración y el estilo* (1966), ambos con escasa repercusión inicial (Benet, 1997: 21, 26, 58, 250, 269-270, 318). No sería hasta 1969, con la concesión del premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral a su segunda novela, *Una meditación*, cuando Juan Benet vería afianzada su trayectoria como escritor (Benet, 1997: 57-58 y 243-244). Del

---

<sup>6</sup>Sobre la experiencia de *Revista Española* remitimos a las evocaciones de primera mano de algunos de esos escritores: Benet, 1965, 1987: 118-120 y 1997: 173-174; García Hortelano, 1978; Martín Gaité, 1973: 35-51, 1994 y 2006: 432-436; Rodríguez de Aldecoa, 1983. Del mismo modo es inexcusable citar el trabajo de críticos, académicos e historiadores: Casas, 2009: 7-34; Champeau, 1993; Conte, 1998: 102-110; Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 112-115 y 993-994; Jordan, 1990: 65-79 y 1991; Lázaro, 2009: 9-12; Martín-Santos, 1975: 9-12; Jurado Morales, 2003: 47-53 y 2012; Sanz Villanueva, 2010: 170-207.

<sup>7</sup>Martín Gaité es una figura importante en la vida de Benet, por ser uno de los responsables, como veremos, de la publicación de *Volverás a Región*, y por la vieja amistad que unió a los escritores, que se remonta a los tiempos estudiantiles de *Revista Española*. Una relación de la que dan fe la *Correspondencia* (Benet y Martín Gaité, 2011) que la autora salmantina y el novelista mantuvieron, con intermitencias, desde 1964 hasta 1986; las dos conferencias que, en los años noventa, pronunció Martín Gaité sobre Benet, recogidas en la edición de Alfaguara de *La inspiración y el estilo* (Benet, 1966: 225-229); así como la célebre dedicatoria de la escritora en su libro *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, que reza: «Para Juan Benet, cuando no era famoso» (1973: 27).

gran prestigio que ese galardón representaba en la época, el propio Benet ha escrito que para él significó la entrada al mundo literario «por la puerta grande –y el premio Biblioteca Breve era una de esas puertas [...] Seix Barral parecía el centro de un sistema que dictaba gusto y tendencias y alrededor del cual giraban muchas personas y cosas, todas animadas por el afán de novedad» (2007b: 153). Un entorno literario próximo a la figura del poeta y editor Carlos Barral del que formarán parte, como veremos, bastantes de sus jóvenes admiradores.

Así pues, a los dificultosos inicios de su carrera literaria, con la escasa resonancia de los primeros libros, se la ha de sumar la verdadera odisea que significó publicar *Volverás a Región*, cuyo originario esbozo se halla en el manuscrito inédito *El guarda*, fechado hacia 1951 (Benet, 1974: 160; 1989: 8 y 15). Finalmente, la novela aparecería en Destino en febrero de 1968<sup>8</sup> -la obra había concurrido sin éxito al Premio Nadal en el 65 (Benet, 1981a: 32; VVAA, 1994: 27)-, gracias a la influencia de Sánchez Ferlosio y Martín Gaité (matrimonio amigo de Benet y autores de Destino, amén de ganadores ambos del Premio Nadal de la casa) y la mediación del político, escritor y disidente franquista, Dionisio Ridruejo, gran amigo de Benet<sup>9</sup>, y a su ascendente sobre Josep Vergés, editor de Destino (Benet, 1966: 236-239 y 1981a: 32; Gracia, 2007: 468-469, 478-479 y 560; 2008: 304; Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 146; VVAA, 1994: 27). Juan Benet recordaba el silencio que había rodeado la publicación de *Volverás a Región* en 1968 y cómo a pesar de ello fue creándose a su alrededor un grupo de escritores jóvenes que lo leían con admiración:

Nadie se enteró de que yo había publicado eso más que cuatro jóvenes, dos de Madrid y dos de Barcelona –Pere Gimferrer, Azúa, Vicente Molina y Javier Marías-, les gustó el libro, les llamó la atención y, sencillamente, buscaron cómo encontrarme, llamaron a la puerta de mi casa y uno tras otro vinieron a verme. Luego, ya con una carrera literaria que iba no sé si progresando pero sí aumentando en publicaciones, fueron surgiendo otros jóvenes escritores. (1997: 319)

Sobre aquel descubrimiento, Molina Foix iba a recordar: «nos movilizamos como un grupo del maquis, galvanizados por el descubrimiento de un posible cabecilla de célula de la revuelta literaria que queríamos llevar a cabo, de momento en la semiclandestinidad» (Molina Foix y Cremadas, 2014: 287). De entre esos jóvenes destacará inicialmente Pere Gimferrer (otra figura clave en los comienzos de Benet), quien fue además uno de los primeros reseñadores con que contó su obra, y cuya participación es decisiva –junto a la de Azúa, ambos entonces asesores literarios de Seix Barral (Castellet, 2009: 102-105)-, en la concesión del Biblioteca Breve a *Una*

---

<sup>8</sup>Debe aclararse que aun cuando la primera edición de la novela de Benet lleva fecha de diciembre de 1967, no apareció en realidad hasta febrero de 1968, el retraso se debió a los cambios de última hora que impuso la censura (Benet, 1981a: 33).

<sup>9</sup>De la larga amistad entre Juan Benet y Ridruejo puede consultarse Benet, 1983: 133-149; Gracia, 2007 y 2008. De otra parte, Ridruejo leerá con agrado el manuscrito de *Travesía del horizonte*, y su visto bueno influye a su vez en el juicio positivo de Benet sobre la novela (Marías, 2000: 253). La vinculación entre Marías y Ridruejo se explica por el trato que el segundo mantiene con el padre del primero (Julián Marías) a raíz de la colaboración de éste en la revista *Escorial* durante la posguerra. Este hecho ha sido recordado tanto por Javier Marías (2000: 253 y 2008: 122) como por Julián Marías (1988: 306-307) y el propio Dionisio Ridruejo (1976: 217 y 224). Una relación en la que también ha hecho hincapié Jordi Gracia (2008: 180-181). Para el papel de la revista *Escorial* en la marco cultural de la posguerra remitimos a Mainer, 1971: 52-55; Rodríguez Puértolas, 2008: 476-479; Wahnón, 1998: 105-196 y 243-257.

*meditación* (Benet, 2007b: 151-154). El propio Benet señalaba en 1974 a Gimferrer y al crítico Rafael Conte como sus dos «descubridores» (Benet, 1974: 165; Conte, 1998: 211). Y también hacía responsable al poeta catalán de la notoriedad de *Volverás a Región*:

el primero [el primer libro] que hice lo pagué yo, mil ejemplares o algo así. Era *Nunca llegarás a nada*. El segundo libro, *Volverás a Región*, fue editado hace un año [1968], pero en realidad hace cinco que estubo llamando a las editoriales, hasta que por intermedio de un amigo [Dionisio Ridruejo] la Editorial Destino se interesó en publicarlo. Lo editó, sin pena ni gloria, y pasó un año sin que lo leyera nadie. De repente un crítico de Madrid y otro de Barcelona, más que nadie Pere Gimferrer, empezaron a decir que era un libro que mecería leerse (Benet, 1997: 58).

Un año después de la concesión del Biblioteca Breve a *Una meditación*, Carlos Barral abandonaba Seix Barral y publicaba *Nueve novísimos poetas españoles* en su nueva empresa, Barral Editores. La sonada antología en la que iban a figurar tres de los primeros admiradores de Juan Benet: Gimferrer, Azúa y Molina Foix. Una circunstancia que hay que tener presente al reseguir el mapa de las redes modernizadoras de la literatura española, uno de cuyos ejes estuvo ligado al nombre de Barral. Especialmente en su tarea como editor al frente de Seix Barral con la creación de las colecciones Formentor y Biblioteca Breve (y sus respectivos premios homónimos), así como en la fragua del «boom» latinoamericano<sup>10</sup>. En lo que toca al éxito de Benet, Pere Gimferrer sería otro de los protagonistas en este empeño, y no iba a escatimar esfuerzos a la hora de dar a conocer la obra del novelista madrileño. En 1969, en espacio de sólo tres meses, Gimferrer firmaba tres reseñas distintas de *Volverás a Región* en tres publicaciones de prestigio: *El Ciervo*, *Ínsula* y *Papeles de Son Armadans*. El crédito del joven poeta, que había demostrado una «precocidad insultante» (Castellet, 1970: 28) ganando el Premio Nacional en 1966 con *Arde el mar*, contribuyó sin duda lo suyo en el reconocimiento incipiente de Juan Benet<sup>11</sup>. Julia Barella caracteriza así al entonces aún muy joven poeta: «nada más publicar *Arde el mar*, ya había conseguido convertirse en un crítico de talento, que colaboraba en las más importantes revistas de la época [...] También era un reclamado prologuista, traductor, antólogo, guía y consejero de muchos otros jóvenes poetas, a los que unía esa función de despertar las conciencias estéticas y alterar o subvertir los gustos de los lectores antes que despertar sus conciencias políticas» (Bou y Pittarello, 2009: 159). Otro joven poeta, el argentino Marcos Ricardo Barnatán lo llamaba el «zar Pedro», que se había propuesto «modernizar la literatura española» (Gimferrer, 2000b: 20). De este modo, si en la primera de sus reseñas del 69 Gimferrer afirmaba rotundo que el entonces desconocido Juan Benet Goitia era el novelista español más importante desde que Luis Martín-Santos publicase *Tiempo de silencio* en 1962 (1969: 323), en el año 1978, la ya sólida trayectoria de Benet, con cuatro novelas, dos libros de ensayo, un volumen de teatro y cuatro de relatos publicados, lo confirmaba como «la figura nueva más destacada de la novela española

---

<sup>10</sup>Sobre la importancia de Carlos Barral en este empeño renovador es menester destacar el libro-homenaje *Carlos Barral, una travesía por el territorio de la lengua española* (VVAA: 1999).

<sup>11</sup>Ignacio Echevarría ha recuperado en su edición de 2009 de *Volverás a Región* las tres reseñas de Gimferrer publicadas entre enero y abril de 1969, así como la más temprana de Rafael Conte, de septiembre de 1968 (Echevarría, 2009: 8; Conte, 1968; Gimferrer, 1969). Para completar la lista de las primeras reseñas de la obra de Benet se han de añadir las de José Batlló en *Cuadernos hispanoamericanos*, de enero de 1969 (Batlló, 1969) y la de Joaquín Marco, en la revista *Destino*, de junio de 1968, que es, hasta donde hemos podido averiguar, la primera reseña publicada de *Volverás a Región* (Marco, 2009: 274-276).

de los últimos años [...] el escritor español que de modo más patente [...] está influyendo en los nuevos novelistas» (Gimferrer, 2000a: 160-162). Uno de esos jóvenes novelistas, José María Guelbenzu, otro asiduo de Pisuerga 7, había publicado la importante novela *El mercurio*, finalista en 1968 del Biblioteca Breve, es decir un año antes de que Benet lo ganara.

Para Jordi Gracia, *El mercurio* «pudo cumplir un semejante papel al de *Arde el mar* en su propio terreno» (Gimferrer, 1965: 11), esto es, el de una obra emblemática de una época, o como ha dicho José-Carlos Mainer de *Arde el mar*, «un libro-época» (1994: 95). «El libro clave», escribe José Olivio Jiménez, «de la nueva hornada poética (ésta que hemos dado en llamar, tras su bautizo por José María Castellet, de los *novísimos*)» (1998: 144). Una designación polémica sobre la que volvemos en el próximo punto con detenimiento, y que en gran medida trasciende tanto la antología de Castellet como el ámbito estricto de la poesía, para abarcar como veremos la narrativa del mismo José María Guelbenzu o el propio Javier Marías. Las apreciaciones de Gracia, Mainer y Olivio Jiménez están, en fin, en sintonía con las de Ana Rodríguez Fischer, para quien *Arde el mar* es el «libro fundacional de una novísima poesía que ya poco o nada tiene que ver con el realismo ni con el compromiso» (Guelbenzu, 1968: 12), en la misma medida en que *El mercurio* era «una especie de nuevo punto de partida [...] otra vuelta de tuerca, un paso decidido en ese camino de ruptura e innovación emprendido antes» (Guelbenzu, 1968: 13), y cuyo arranque la estudiosa sitúa en torno al año 1962, con la novela *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, las obras de Juan Goytisolo de finales de los sesenta y la obra del propio Juan Benet; una interpretación que Gimferrer había expresado ya en sus ensayos de crítica literaria (1969, 323 y 327; 2000: 17, 123, 160 y 189), y que recogería José María Castellet en el prólogo a *Nueve novísimos* al reseguir la crisis de la literatura realista en España (Castellet, 1970: 22). No es baladí, pues, y así lo han recalcado tanto Gracia como Rodríguez-Fischer (Gimferrer, 1965: 11; Guelbenzu, 1968: 15), que Gimferrer contestase, en 1968, a una encuesta publicada por *El Ciervo*, proponiendo *El mercurio* y *Volverás a Región* como las dos mejores novelas del año. Una muestra más de que a finales de los sesenta comienza a oscilar alrededor de Benet una hornada de escritores que tienen una clara conciencia de ser la vanguardia literaria del país.

Del estudiado y todavía discutido asunto de la «ruptura» o «renovación» en la literatura española de los años sesenta y setenta respecto a las tendencias de la posguerra nos ocuparemos con detenimiento en el punto siguiente, cuando tratemos con más atención de los llamados escritores *novísimos* y el contexto de aparición de las primeras obras de Javier Marías. Anticipamos que nuestro acercamiento se sitúa en la línea que ha visto en la obra de la generación más joven una continuidad, antes que una ruptura, con las propuestas renovadoras de algunos autores de la promoción anterior, como han sostenido desde hace décadas críticos como Juan Antonio Masoliver-Ródenas. Para Masoliver-Ródenas la renovación de los escritores *novísimos* prolonga los planteamientos inaugurados por escritores anteriores, como el mismo Juan Benet, Luis Martín-Santos o Juan Goytisolo, a partir de su abandono del realismo crítico. Una poética de la novela «que no rechaza la realidad sino los procedimientos que hasta ahora dominaban para acercarse a ella. La nueva escritura [...] toma como modelo a estos escritores, mucho más importantes que la realidad o irrealidad del franquismo. El cambio radical, por lo tanto se da en los años sesenta, y es esta literatura la que va a decidir los rumbos de la actual [escribía en 1982]» (Masoliver-Ródenas, 2004: 26-27).

Efectivamente, si proseguimos con la tesis sostenida por Masoliver-Ródenas, que nosotros compartimos, veremos que éste postula para la novela española contemporánea, «una línea que va evolucionando coherentemente hasta lo que es nuestra narrativa actual y donde pocos nombres, si hay alguno, indican una nueva dirección o ruptura con los planteamientos narrativos iniciados tímida y esporádicamente en la década del cincuenta que se consolida a partir de los sesenta con Martín-Santos, Juan Goytisolo o Juan Benet» (2004: 20). Una progresión que, según hemos visto señalada por otros estudiosos, y que Pere Gimferrer indenticaba tempranamente en 1968, se hacía manifiesta con las primeras muestras de la entonces joven narrativa que podía ejemplificar *El mercurio*. En efecto, como escribe Masoliver-Ródenas, «Guelbenzu es uno de los primeros en señalar las posibilidades de radicalizar las experiencias de Martín-Santos y Benet» (2004: 28). Éste es el espacio, como veremos, el movimiento de renovación en el que se inscriben las novelas de Javier Marías de los primeros años setenta.

Por otro lado, no sólo los escritores jóvenes gravitaron hacia la figura de Juan Benet como maestro y tomaron su obra como modelo. Veamos la nota de agradecimiento que introduce el volumen de conferencias benetianas *En ciernes* (1976). Ahí leemos que el libro era fruto de «innumerables sobremesas» (Benet, 1976: 9). En ese mismo lugar Benet escribe:

Algunos comentarios aquí expuestos no me pertenecen en exclusiva; su verdadera paternidad hay que buscarla en los trayectos nocturnos en el «compartimento» en compañía de Félix de Azúa, Eduardo Chamorro, Juan García Hortelano, Antonio Martínez Sarrión, Vicente Molina-Foix y Jaime Salinas, por lo que sería injusto dedicarles este libro, que en buena parte es obra de ellos; me limito, pues, a utilizarlo como testimonio de mi agradecimiento y prueba de mi más sincera y devota amistad. (1976: 9)

Esa dedicatoria es muy significativa, pues subraya el papel de Benet como figura cohesionadora entre personalidades literarias de distintas edades. Un escritor en torno al cual se aglutinan miembros de su propia generación y figuras de las promociones más jóvenes, lo que demuestra, como decía Javier Marías, que Benet tenía un «pie en cada generación»<sup>12</sup>. Por lo que atañe a los jóvenes, el mismo Marías expresaba ideas análogas a las que ya hemos visto en Azúa, Mendoza o Molina Foix, y, de esos vínculos que se empiezan a fraguar a principios de la década de los setenta, dice:

por fortuna, los novelistas que empezamos a publicar hacia 1970 no estuvimos tampoco totalmente desprovistos de parentesco en nuestra propia lengua [...] nos habíamos encontrado, de manera providencial, con uno de esos tíos en apariencia descastados pero en el fondo tan solidarios como corruptores de los sobrinos que existen en casi todas las familias [...] Ese tío no era otro que [...] el novelista Juan Benet (Marías, 2000: 60)

Por añadidura, interesa señalar que una conversación-entrevista mantenida con Benet en 1989, García Hortelano sostenía una opinión muy parecida a la antecitada de Marías, y expresada además en términos muy similares, al dar cuenta de la fascinación

---

<sup>12</sup>De la misma edad que Benet, Jaime Salinas y Juan García Hortelano, son importantes en la biografía del escritor: el primero, fundador de Alianza Editorial, conoce a Benet en 1967 y le encarga su única traducción publicada, *A este lado del Paraíso*, de Francis Scott Fitzgerald, aparecida en 1968 (VVAA, 1989: 36); el segundo fue uno de los amigos más íntimos de Benet, su duradera amistad se remonta a 1969, cuando traban relación en Barcelona, al ganar Benet el Biblioteca Breve (Benet, 1997: 319; 2007a: 155-158; García Hortelano, 2001: 201; VVAA, 1989: 50). Benet y García Hortelano formarían parte del comité de asesoramiento de Alfaguara durante el paso de Salinas por la editorial, a finales de los setenta.

que los escritores de la generación siguiente sintieron por Juan Benet: «a ellos los comprendo bien [...] Resulta que no tenían modelos y tenían que matar al padre, y encuentran en la familia a un tío, a un tío abuelo, gruñón, simpático [...] que se entiende mejor con los pequeños que con los parientes mayores. Y piden voluntariamente la adopción» (Benet, 1997: 249-250). Así, una evocación guasona de las relaciones cuasi familiares que se establecen en ese grupo de hombres de letras de dos generaciones la encontramos en el propio Javier Marías:

Recuerdo que cuando yo aparecí en su mundo con mi primera novela escrita a los dieciocho años [...] causé involuntariamente un leve desconcierto entre aquellos tres amigos mayores, Jaime [Salinas] y los dos Juanes [Benet y García Hortelano], que se consideraban «tíos» de Azúa, Gimferrer, Panero o Molina Foix y habían aceptado ser «abuelos» de Ana María Moix, algo más joven o desprotegida que éstos. «Pero si La Nena es la nieta», objetó al parecer Jaime Salinas, «¿entonces el joven Marías qué es, más pequeño aún». «El perro», contestó García Hortelano sin vacilación, «Javier es el perro». (2008b: 191).

Al ahondar, pues, en las razones que explican la «importancia que la figura de Benet ha tenido para muchos escritores de mi generación» (Marías, 2000: 61), y cómo hizo de puente entre las generaciones, Marías asegurará que «sus novelas supusieron tal innovación en el panorama cultural de lo quizá aún había que llamar posguerra que a más de uno nos sirvieron de coartada, de antecedente y de brecha abierta para escapar» (2000: 60). Así que con razón Robert C. Spires ha podido afirmar que la «primera novela de Juan Benet es obra clave en la novelística española de la década de los setenta» (1978: 246). Otro factor que señalaba Javier Marías, que ya hemos apuntado hablando de la tarea editorial de Carlos Barral, es la recepción de los «primos mayores llegados de América» (Marías, 2000: 60). Aludiendo con la continuación de esa metáfora familiar al éxito en España de los escritores latinoamericanos durante los años sesenta. El redescubrimiento de la literatura hispanoamericana, a raíz del llamado *boom*, iniciado simbólicamente con la concesión del Biblioteca Breve de 1962 a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, y las estancias personales de esos escritores en el país, son igualmente importantes en la renovación del panorama peninsular. Aunque no podemos tratar de ese asunto en esta tesis, remitimos a los trabajos de Dravasa (2005), Marco y Gracia (2004) o al contemporáneo de Tola de Habich y Grieve (1971), para conocer la hondura del impacto de los escritores hispanoamericanos en la conciencia lectora española y en el mundo editorial español. Ecos de esa recepción también se encuentran en el libro de Federico Campbell, *Infame turba* (1971), centrado en los escritores españoles de aquel momento.

Del impacto de esa literatura del continente americano entre los jóvenes autores españoles puede dar muestra asimismo la larga correspondencia entre Octavio Paz y Pere Gimferrer (Paz, 1999). Cartas que permiten apreciar la avidez de los nuevos escritores por todo lo que se producía en Hispanoamérica, como también ha dado cuenta de ello Marcos-Ricardo Barnatán en el artículo «Cuando los novísimos comenzaban a serlo» (1984b). De aquella pléyade de autores latinoamericanos, Guillermo Cabrera Infante, ganador del Biblioteca Breve de 1965 con *Tres tristes tigres*, será la figura más relacionada con Javier Marías. A ambos los uniría, a partir de los años ochenta, una amistad cimentada en los vínculos comunes con Fernando Savater, la pasión cinéfila y la predilección por una literatura cosmopolita y alejada de los cauces narrativos convencionales, de filiación clara con la obra del inglés Laurence Sterne (Cabrera Infante, 1998; Marías, 2008b: 243-244).

Pero regresando a las fuentes de Javier Marías, para él en particular Juan Benet representa el modelo de escritor español nutrido de fuentes eminentemente extranjeras<sup>13</sup>, «radicalmente refractario a todo lo hispánico», según la caracterización de Jordi Gracia, y que por ello se aparta deliberadamente de la tradición novelística española, como Marías quiso hacer en sus comienzos. En efecto, tal como ha comentado José María Pozuelo Yvancos, Benet fue uno de los escritores que supo ver mejor cuál era el grave déficit de la cultura literaria española del mediosiglo: «la mínima internacionalización de las referencias» (2012: 654). Una tradición que en la década del cincuenta había oscilado entre el neorrealismo costumbrista y un modo de realismo de intención socialmente crítica vinculado a la oposición política antifranquista, deudor de las ideas de Sartre sobre el *engagement* de los escritores (1948). Una estética literaria designada como «literatura social» o a veces «realismo histórico» o «realismo crítico» (Álamo Felices, 1996; Castellet, 1955 y 1957; Champeau, 1988 y 1993; Fernández, 1992; Goytisolo, 2005: 853-901; Morán, 1971a y 1971b). Contra esa concepción literaria y contra la tradición realista en general arremetía Juan Benet en su ensayo germinal *La inspiración y el estilo* (1966). A las que estigmatizaba con los nombres, despreciativos, de literatura «informativa» o «docente» (1966: 161). Tanto del realismo español del mediosiglo como del importante ensayo de Juan Benet a favor de una literatura que se tiene a sí mismo como fin. Por el momento nos contentaremos diciendo que las ideas razonadas en *La inspiración y el estilo* son indispensables para explicar la noción de literariedad, la cualidad diferencial de la escritura literaria que según Benet se alcanza gracias al estilo, y que Javier Marías hereda en gran medida de Juan Benet. Asimismo, la poética de la novela que se halla implícita en el libro de Benet, desdeñosa con las convenciones del realismo, ayuda a explicar el entusiasmo de esos autores que protagonizan en los setenta la novela llamada *novísima* o, con menor acierto, «de la ruptura». Denominación imprecisa pues, como hemos adelantado, los nuevos autores no rompen sino que continúan en la senda inaugurada por algunos de los escritores de mayor peso de los cincuenta y sesenta, entre ellos la presencia eminente de Juan Benet. Estudiosos de la literatura en España como Chicarro Chamero (1994), Gracia y Ródenas de Moya (2011: 142-146) o Pozuelo Yvancos (2012: 668-673) han señalado el efecto revulsivo de las ideas literarias de Benet durante la crisis de la literatura realista en España hacia mediados de la década de 1960. Volveremos sobre estas cuestiones en el próximo punto, cuando tratemos de la publicación polémica de la antología de «novísimos» y el marco que en son recibidas las primeras novelas de Javier Marías. Baste ahora con decir que el rechazo casi en bloque de la novela española que Benet proponía en su ensayo es un precedente de la actitud que adopta esa nueva hornada de escritores a la hora de encarar sus obras de juventud. Benet criticaba la tradición

---

<sup>13</sup>En especial la influencia del norteamericano William Faulkner. La admiración de Benet por Faulkner está muy bien documentada, y siempre lo citó como su mayor influencia literaria (1997: 24, 31, 33, 35, 58, 64, 66, 80, 111, 119-120, 126 130-131, 141, 159-160, 260, 267, 291, 296-297 y 316). Mención aparte merecen los escritos «William Faulkner», «Las palmeras salvajes», «Dos guías sobre Faulkner» y «Una vida con Faulkner» que Mauricio Jalón recupera en *Una biografía literaria* (Benet, 2007b: 63-91 y 181-194). Además, no puede desdeñarse la importancia de Benet en el redescubrimiento de Faulkner en España tras la Guerra Civil (García de la Concha, 2010; Conte, 1998: 90; Herzberger, 1976: 57; Marías, 2009b: 18 y 93-94), remitimos sobre eso al trabajo de María-Elena Bravo, que no sólo explica la tarea de Benet como divulgador de la obra de Faulkner en nuestro país, sino que estudia la deuda de la narrativa benetina con el autor americano (1985: 42-54, 203-209 y 266-302). La vinculación de Benet con Faulkner es un puente tendido hacia la modernidad literaria de principios del XX, como veremos en la segunda parte del trabajo.



novelística española por haberse sostenido en un realismo falto de altura literaria (1966: 26-27 y 111-141). Una postura intelectual de influencia duradera en sus seguidores, como reconocía Javier Marías: «Benet es muy despectivo con la llamada tradición realista y yo he solido serlo también. En ese campo no he tenido discrepancia. El realismo de más baja estofa me parece muy aburrido, pesado y falto de interés» (Ródenas de Moya, 2012: 46). También para Félix de Azúa *La inspiración y el estilo* es «una de las más lúcidas e imprescindibles reflexiones sobre la literatura que se hayan escrito en España» (2013a: 87). Del mismo modo, Juan Benet fue un precursor de la postura estética de aquellos jóvenes escritores en su defensa de una literatura que no pretende ser vehículo de mensajes políticos o sociales sino que concluye en «el ministerio de sí misma» (1976: 48). Es decir, como escribió en *La inspiración y el estilo*, una literatura que es «literatura-antes-que-otra-cosa» (1966: 157 y 161).

Así se comprende el hondo influjo que Benet va a ejercer sobre escritores como Azúa, Molina Foix, o el propio Marías. Ese talante generacional, de hartazgo y rechazo del localismo español y de la estética realista, lo razona Javier Marías en una conferencia de título diáfano, «Desde una novela no necesariamente castiza» (Marías, 2000: 51-69):

Este rechazo se basaba en razones en parte literarias: como todo el mundo sabe pero no todo el mundo está dispuesto a reconocer, la tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista. El realismo y el costumbrismo suelen aburrir a los niños y a los adolescentes [...]. El atractivo que la novela española en su conjunto ofrecía a un cuasi adolescente (con las excepciones de rigor: el *Quijote*, *La Regenta*, Valle-Inclán: permítaseme generalizar) era mínimo comparado con el que le brindaba la inglesa, la francesa, incluso la alemana, la rusa y la norteamericana, de vidas mucho más cortas<sup>14</sup>. Por otra parte, España como tema, de fondo o de superficie, era algo de lo que tanto yo como –según comprobé en seguida– el resto de mi generación estábamos literalmente hartos. Hasta la del 98, que desde un punto de vista formal había intentado una novela ambiciosa, había incurrido en semejante y obsesiva cuestión, que para los escritores nacidos después de 1939 tenía aproximadamente el mismo interés que Alemania como tema, Portugal como tema o el tema del Uruguay. Como motivo literario, como algo que poner al lado de los grandes temas novelísticos tradicionales (la muerte, la soledad, el miedo, la guerra, la traición, el amor y cosas por el estilo), nos parecía paupérrimo y levemente ridículo. Añádase a todo esto que la generación anterior a la mía, la llamada del social-realismo, había participado a su manera de la misma obsesión. En su caso las intenciones habían sido tan respetables como ingenuas –el deseo de luchar contra el franquismo a través de la literatura–, pero el resultado, la producción novelística de los años cincuenta y gran parte de los sesenta, lo juzgábamos enteramente desdeñable: ramplón, poco sutil, torpe, demasiado obvio, en último término extraliterario. Desde una posición diferente, habían participado de la secular desconfianza española hacia lo que podríamos llamar “lo puramente novelesco”, como si ese género en efecto híbrido precisara, para su existencia y práctica, de alguna justificación externa que lo redimiera de su inanidad y frivolidad. La novela social y desmañadamente simbólica de aquellos decenios era a nuestros ojos, por lo demás, el fiel reflejo de la situación de indigencia intelectual que vivía la España de Franco. (2000: 55-57)

De entrada, Marías apunta a la forzada imagen localista que pesaba sobre los escritores españoles cuando él comienza a escribir y ante la cual se rebelan sus compañeros de generación. Una imagen que duraría un tiempo después del franquismo; y a ello aludía Fernando Savater todavía en 1984:

---

<sup>14</sup>Una opinión parecida la encontramos en boca del profesor inglés Toby Rylands, personaje de *Todas las almas*: «aunque no sepa mucho de vuestra materia, la literatura española, no sé por qué no se ocupó de la nuestra, que es más variada» (Marías, 1989: 179).

Hay culturas a las que se les concede el precioso don de la universalidad: admitimos que un inglés puede escribir ensayos de lógica matemática o un relato sobre las desventuras de un alcohólico en Mauritania, nadie descarta que, en el teatro alemán contemporáneo, se ambienten algunas obras en China o que un sociólogo francés aborde competentemente los problemas laborales de estudiantes californianos. Pero otros países se ven forzados por la demanda exterior a exportar únicamente productos típicos: los ensayistas españoles tienen que escribir sobre Don Quijote o Santa Teresa, los poetas españoles deberán procurar ser mártires en alguna guerra civil, nuestros dramaturgos ambientarán sus piezas en un marco de crueldad goyesca, etcétera. En último término, a los representantes literarios de la cultura española sólo se les tendrá en cuenta cuando hablen de la propia España y nada más. (1984: 56)

Sin embargo, la actitud de esos nuevos escritores iba a transformar con los años la percepción de las letras en el extranjero, como han explicado elocuentemente críticos e historiadores como Jordi Gracia: «Europa ha modificado su comportamiento con respecto a la literatura española, porque también nuestras letras han modificado la imagen que de sí mismas emiten y quieren emitir. El instinto cosmopolita o vagamente internacionalista que han tenido las mejores letras en España desde los años setenta puede sintetizarse con un terco empeño de desespañolización» (2001: 197). De otra parte, aquella censura algo altiva que manifestaba Javier Marías de la desconfianza española ante lo «puramente novelesco» es una prolongación clara de las tesis de Benet a favor de una literatura-antes-que-otra-cosa, que tienen por espurio cualquier propósito extra literario en la escritura, en especial, como se ha señalado, los de naturaleza política (1966: 22, 157-158, 161 y 173). Así, en un polémico artículo 1970, donde Juan Benet critica el realismo español en general y la obra de Galdós en particular, encontramos un punto de vista muy parecido en su formulación al de Marías en su texto: «lo que más me ofende del clima literario actual es el modo con que se hace patente cierto desprecio a las letras, disimulado [...] por el sempiterno vaho de la trascendencia histórica y social. La calidad literaria es tomada como cosa baladí si no viene acompañada de la influencia social [...] y viceversa, no se puede dejar de lado cualquier mediocridad si viene aureolada por aquélla» (Benet, 1983: 96). David K. Herzberger ha subrayado este elemento en la «teoría de la novela» que ejemplifica la obra de Marías: «La preocupación de Marías es que la realidad en la ficción española generalmente ha sido percibida como la substancia primaria y, por consiguiente, como la esencia de la escritura. Para Marías, tal postura simplifica la novela y define una función “extraliteraria” para ella que se basa en la representación de los asuntos pequeños y aburridos de la vida cotidiana» (Steenmeijer, 2001: 30). Herzberger, al igual que hacemos nosotros, ha señalado oportunamente la vinculación de las ideas estéticas de Javier Marías con los ensayos de naturaleza teórica de Juan Benet, haciendo énfasis en la deuda de Javier Marías con el pensamiento benetiano sobre las ideas de «incertidumbre», «misterio», o «enigma». (Steenmeijer, 2001: 32-34). Tendremos oportunidad de avanzar por esta senda en la segunda parte de la tesis, al analizar con más detalle la poética de la novela de Juan Benet, necesaria para comprender la evolución de Javier Marías como novelista.

Estas ideas, de revalorización de lo literario, las hallamos a su vez en otros compañeros de generación de Javier Marías, los poetas «novísimos». Por ejemplo, en estas reflexiones de Félix de Azúa:

Con poquísimas excepciones, el mundo literario hispano ha sido siempre de una seriedad, de una severidad escurialense, fúnebre, de tanatorio. Siendo la literatura (y las artes en general) una actividad muy mal vista por los españoles, siempre se ha disfrazado de entierro [...] los

Novísimos seguramente fueron los primeros en quitar morgue al mundo poético y literario hispano, aunque con ello aceptaran representar al Bufón en el que se convertía el Hombre de Letras (1998: 207)

Una revalorización de lo literario, según se desprende de lo escrito por Azúa, no necesariamente reñida con la ironía. La representación del escritor como bufón, frente a la gravedad del «escritor social», es una constante, no sólo en el propio Azúa (2010), sino en otros «novísimos» (Panero, 2002; Vázquez Montalbán, 1971 y 1989). O en Antonio Martínez Sarrion, que criticaría la falta de humor de la poesía social «cejijunta» (1990a: 97 y Campbell, 1971: 222). También Javier Marías señalará, en un artículo escrito a raíz del visionado de *El triunfo de la voluntad*, que el humor parece siempre estar reñido con el nacionalismo y la patria (2001: 79). Pero del nuevo perfil que van a mostrar los escritores de la generación de Marías, tanto en sus obras como en su faceta pública, hablaremos más adelante, y los contraponemos al de los escritores realistas de la promoción anterior. Con todo, es relevante ahora resaltar el valor de «coartada y antecedente» que el ejemplo de Juan Benet adquiere así a los ojos de Javier Marías. Pues en la obra de Benet es donde encuentra esa novela española «no necesariamente castiza», una novela española que además no busca la fundamentación de su valor en pretextos ajenos a la literatura. La clase de novela que Marías va a cultivar durante toda su carrera, empezando por *Los dominios del lobo*, una narración de aventuras ambientada en una América que «no se pretende real, sino literaria y cinematográfica» (2000: 72). Benet es también coartada para muchos otros escritores, como evidencian estas palabras del crítico Constantino Bértolo: «el hecho decisivo, literario, es la profunda ruptura que su obra supone no ya sólo con el realismo más o menos crítico, sino con toda la tradición realista de la literatura española» (1989: 36). Bértolo ha resaltado la importancia de la influencia benetiana en los siguientes términos:

Si tenemos en cuenta el contexto cultural –final de los sesenta- en que se produce su irrupción literaria podemos valorar la magnitud de su aportación. Son años en que lo literario estaba centrado en la creación y recreación de una subjetividad mediada por lo político y lo ideológico, la sensibilidad de la resistencia antifranquista, que acaso de un modo un tanto burdo había terminado por identificar tres instancias tan diversas como son lo político, lo ideológico y lo colectivo. El mundo narrativo de Benet, impuesto sobre la publicación de *Volverás a Región y Una meditación*, suponía el desalojo de esa sensibilidad (1986: 73)

Así, en opinión de Gonzalo Sobejano, Juan Benet figura «entre los pocos escritores españoles que desde hace un siglo han propulsado de modo decisivo la representación literaria del mundo y levantado construcciones artísticas que han alterado la visión y el género» (VVAA: 1989, 67). Por dicha causa, Sobejano ha considerado a Benet impulsor de una construcción de la novela que altera sus límites convencionales (Sobejano, 2003: 71-87 y 123-132), y lo ha ubicado junto a otros «escritores forjadores de lo nuevo» en la tradición española, como Bécquer, Clarín, Valle-Inclán, Azorín, Baroja, Ortega, Unamuno, Gómez de la Serna, o sus contemporáneos Martín-Santos, Miguel Espinosa, y los Juan y Luis Goytisolo (VVAA, 1989: 66-68).

Si regresamos a Bértolo, veremos que éste no ha dejado de señalar en Benet la aparente contradicción de haber sido a la vez el autor más rupturista y el más influyente de su generación, ya que su obra «si al tiempo se caracteriza por su radical originalidad en nuestra narrativa, ha ejercido, paradójicamente, una profunda influencia entre nuestros narradores» (1986). La excepcionalidad de Benet en la novelística española la enfatiza Javier Marías contando una anécdota de su amigo Aliocha Coll, autor tan

empecinado en escribir cosas pocas tradicionales, que tenía por ortodoxo incluso a Juan Benet: «conviene puntualizar para él [Aliocha Coll] era “tradicional” casi todo, incluyendo a Juan Benet en nuestra lengua» (Marías, 2008b: 161).

En el enriquecimiento de la tradición que supone la apertura a lo foráneo reside, como declaraba Marías, una de las razones de esa paradójica influencia de Juan Benet. El poeta Alejandro Gándara lo destacaba así: «introdujo en el castellano la narrativa internacional, con sus modos, usos y recursos, que escapaban al costumbrismo y refutaban el realismo social [...] De esta manera, Juan Benet logró comunicar el castellano con el exterior» (García Pérez, 1998: 212). Algo parecido viene a afirmar la ironía de Félix de Azúa al referirse a las principales influencias de los poetas «novísimos»: «para varios Novísimos, entre los que me cuento, fue además esencial el magisterio de Juan Benet, posiblemente el novelista que más ha hecho en este siglo por acercar la literatura española a los hábitos comunes en los países industriales» (1998: 207-208). Pese al tono sarcástico de Azúa, parecido al de Javier Marías hablando de la «indigencia intelectual de la España de Franco», los estudios de Fernando Morán en los primeros años setenta habían vinculado precisamente la idiosincrasia de la novela española de la posguerra y de los cincuenta a los distintos estadios del desarrollo económico y social en el país, una novela que reflejaba así una situación de «semidesarrollo» (1971a: 74-88 y 1971b). Sobre este asunto volveremos en el punto siguiente, como lo haremos también con el síntoma de la evolución de la sociedad literaria española que representaba la presencia de un autor sofisticado y difícil como Juan Benet y su estatuto de figura de culto para los escritores jóvenes. Porque, por eso mismo, por la singularidad de su obra y su disponibilidad personal, Juan Benet se granjeaba la admiración de los escritores jóvenes, aquellos que, como Javier Marías, estaban próxima en edad y en fecha de aparición a los «novísimos», aquellos que con los años reconocerían su magisterio y se tendrían explícitamente por discípulos suyos.

El propio Benet hablaría de un ascendente sobre esos jóvenes que consistía en una «influencia intelectual», en la seducción «por una actitud», más que en un mimetismo literario (1997: 248-249):

lo de los discípulos, confieso que, aunque asunto enojoso, también hace gracia y es estimulante al mismo tiempo, y enorgullece. ¿Cómo no me va a enorgullecer que personas preparadas, cultas, más preparadas y más cultas que yo mismo, se vean influenciados? Por otro lado, tengo el deseo ferviente de que no se sometan, que no se atengan a unos falsos cánones y que cada uno tenga su propia vida. Casi, casi es una situación doméstica. Lo que puede resultar una horrible cosa es que el hijo no sepa separarse de ti, no sepa salir de casa, que sea un *enfant nourri au chocolat*. Quiero creer que esa influencia [...] no les ha mermado, no les ha convertido en niños mimados. Excepto en algún párrafo descolgado, la influencia estilística no existe, es una influencia de otro tipo; por decirlo de una manera muy brutal, moral (Benet, 1997: 250).

Casi como en una prolongación de lo afirmado por Juan Benet, Félix Azúa ha reflexionado en el mismo sentido: «la enseñanza verdadera, como en los talleres medievales, no es la materia misma del arte (eso se aprende mirando con atención una y otra vez) sino el modo de ser, la vestimenta, el trato social, la música favorita, el comportamiento, la actitud moral del artista, vaya» (2013a: 96). En definitiva, como muchos otros escritores de la misma generación, Azúa podía decir que «Benet fue mi maestro en el sentido más riguroso» (Cruz, 2013: 38). Una confesión que encontramos también en las palabras de un escritor como Eduardo Mendoza, en muchos aspectos alejado tanto de Félix de Azúa como del mismo Benet: «aunque hemos seguido caminos

diferentes, yo me considero un discípulo de Juan Benet, no un imitador» (García Pérez, 1998: 111). En efecto, novelistas tan dispares como los que hemos venido citando se beneficiaron de la tutela benetiana, cuyo ejemplo, el de la persona y el de la obra, sirvieron de acicate para la vocación de una generación de escritores que en las décadas de 1960 y 1970 daban sus primeros trabajos a la imprenta y hallaron en Juan Benet y en sus escritos una fuente de inspiración y una piedra de toque con la que medir la valía de su propia obra.

Si recordamos las tesis citadas de Hans Ulrich Gumbrecht acerca de la «producción de presencia», el caso de Juan Benet en su relación con los escritores jóvenes se correspondería al del «don pedagógico» asociado al maestro carismático (2004: 134). Esa cualidad que define al enseñante como «catalizador de eventos intelectuales» (Gumbrecht, 2004: 134). Y que, como Gumbrecht sugiere, es indesligable de la «presencia física» (2004: 134). Comprobamos una vez más que esto se evidencia en los recuerdos de aquellos que le otorgaron la condición de maestro, de nuevo son reveladoras las palabras de Félix de Azúa: «la influencia de Benet consistió en que nos enseñó a Javier Marías, a Vicente Molina Foix y a mí mismo a cómo ser un artista, qué es lo que hace un artista, cómo bebe whisky, cómo presenta a las visitas, qué música tiene que escuchar, qué insultos ha de elegir para hablar de otros escritores» (2013b). Más allá de la ironía, queda patente en el comentario de Azúa el refrendo de las ideas de Gumbrecht sobre la «presentificación» como esencia de la enseñanza (2004: 131-135). El «ser del artista». O bien como dijo Javier Marías al respecto de su relación con Juan Benet: «yo sería desde luego uno de sus discípulos literarios, o quizá resultara más adecuado decir que él fue maestro mío, no sólo en un sentido general y levemente rimbombante, sino también en uno más modesto, casi artesanal» (Marías, 2000: 252). Todo ello, en suma, pone de relieve la noción de la enseñanza como «experiencia vivida» que Gumbrecht enfatiza (2004: 131). Una experiencia donde hay algo de transferencia de la personalidad del maestro a través de su presencia; algo que puede ilustrarse con estas palabras de Oscar Wilde, que Harold Bloom citó en *La ansiedad de la influencia* (Bloom, 1977): «la influencia es simplemente una transferencia de personalidad, un modo de desprenderse de lo que nos resulta máspreciado, y hacerlo depara una sensación y tal vez la realidad de haber perdido algo. Todo discípulo se lleva algo de su maestro» (Bloom, 1977: 56). Como hemos querido ilustrar con este punto, la figura de Juan Benet no sólo despertaba admiración por su obra literaria, sino que su misma presencia funcionó como catalizador de la escritura de aquellos jóvenes. Así, por encima de los miméticos estéticos, su influencia más profunda fue, como él mismo dijo, una influencia de índole «moral» en un sentido amplio. Algo que ayuda a explicar los cambios que experimentaba la literatura española en el albor de los años setenta, y que eran a la sazón los últimos años de la larga dictadura franquista.



## 2. De *Nueve novísimos* a *Tres cuentos didácticos*: entre el tardofranquismo y la predemocracia

### 2.1 *Novísimos*, un nombre asociado a la polémica

En el punto anterior nos hemos demorado sobre la importancia que Juan Benet tuvo para aquellos escritores que comienzan a publicar hacia 1970. Esa crucial circunstancia para las letras españolas que Santos Sanz Villanueva ha definido como el reconocimiento de Benet por parte «de las minorías cultas entre 1968 y 1970» (1984: 46). También hemos visto que algunos de esos jóvenes escritores emplean para designarse a sí mismos el término *novísimos* o la expresión «generación de los *novísimos*», y que nosotros hemos recogido y empleado a nuestra vez. Recordemos que ese nombre se puso en circulación por el título *Nueve novísimos poetas españoles*, antología aparecida en 1970 en Barral Editores, obra del prestigioso crítico José María Castellet, que había sido autor de la compilación precedente *Veinte años de poesía española* (1959) –actualizada en *Un cuarto de siglo de poesía española* (1966)- y de los influyentes trabajos teóricos *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955) y *La hora del lector* (1957). Asimismo, adelantábamos que Félix de Azúa y Vicente Molina Foix, dos miembros señalados del grupo de Benet, se habían dado a conocer al ser incluidos en la nómina de los poetas «novísimos». Junto a ellos figuraban Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. Castellet dividió a los «novísimos» en dos grupos (Castellet, 1970: 27-28): los de más edad por un lado (los tres *seniors*: Montalbán, Martínez Sarrión y Álvarez; nacidos entre 1939 y 1942) y los más jóvenes por el otro (la *coqueluche*: Azúa, Gimferrer, Molina Foix, Carnero, Moix y Panero; nacidos entre 1944 y 1948). Además de una referencia a la tos ferina, «coqueluche», según explicó Castellet, era la «denominación cariñosa dada por alguno de los mayores a la irrupción de un grupo de jóvenes tan irritantes como una enfermedad juvenil y tan provocativos e insolentes en poesía, como puede serlo un adolescente con ganas de divertirse a costa de un grupo de venerables ancianas» (1970: 28). Un bautizo en el que debió de colaborar también el poeta y editor Carlos Barral, en cuyo recién estrenado sello aparecía el libro: el término «empleado por las damas de los salones franceses (*cursis*) para distinguir a los favoritos, no puede sino ser una idea de Barral», aventura Félix de Azúa (2013a: 54). Si tomamos la idea de los *novísimos* como metonimia de la generación de escritores españoles que aparecen en el panorama literario entre finales de los sesenta y primeros años setenta, Javier Marías, nacido en 1951, debería ubicarse en este último grupo, siendo tres años menor que el más joven de ellos, Leopoldo María Panero.

De este modo, al hablar de los poetas «novísimos» queremos aclarar que emplearemos, a partir de este momento, el nombre de la antología castelletiana de 1970 como referente de época, una idea que se solapa, además, con la noción de grupo generacional literario, como intentaremos demostrar en lo sucesivo. Nuestro propósito es resaltar la dimensión emblemática del libro de Castellet, y así justificar la utilización del término *novísimos* para designar, de manera pragmática, sucinta y funcional, al conjunto de escritores, tanto poetas como prosistas, que a la par que debutan entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta comparten referentes estéticos

similares: principalmente, el abandono de las formulas más gastadas del realismo literario y la atracción por los modelos y referencias foráneos, literarios y culturales en un sentido más amplio. Por eso, para evitar confusiones, vamos a escribir, como hemos venido haciendo, «novísimos» entrecomillado cuando nos refiramos a los poetas de la antología del 70, sin comillas cuando lo empleemos en su acepción generacional, y por último, en cursiva cuando queramos llamar la atención sobre el propio vocablo. Hecha esta precisión, intentaremos en lo siguiente mostrar cómo la obra de Javier Marías en la primera mitad de los setenta (las novelas *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*, el relato «La dimisión de Santiesteban», incluido en *Tres cuentos didácticos*) representa una muestra muy destacada de esa corriente estética que podemos llamar *novísima* y constituye uno de los «discursos» o «tramas» -como prefiere José-Carlos Mainer (2005)- dominantes en la literatura española del tardofranquismo. Una corriente literaria que responde además a las transformaciones socioculturales de las décadas de 1960 y 1970, y se adelanta a aquellos cambios que van a resultar más visibles en España tras la muerte del dictador y con la consolidación del sistema democrático. Como intentaremos demostrar, es pertinente hablar de una generación *novísima* o de los *novísimos* para designar a un grupo de escritores unidos por unas circunstancias biográficas e históricas, vínculos de amistad, afinidades estéticas y admiración por unos mismos maestros, del que forma parte prominente el entonces benjamín Javier Marías.

El nombre *novísimos* adquirió pronto carácter de emblema y sirvió para designar no ya a los nueve poetas antologados en el libro de Castellet sino, por analogía, a los jóvenes autores que comienzan a publicar en torno al año 1970<sup>15</sup>. Otros estudios han preferido adoptar distintos nombres para designar esencialmente al mismo grupo generacional de escritores<sup>16</sup>. Con todo, atenderemos en este trabajo a las expresiones designativas «generación del 68» y «generación del 70», que junto a *novísimos* han sido las más difundidas para referirse a este momento de la historia de la literatura española y que, por las razones que exponemos más abajo, juzgamos complementarias al concepto de *novísimos*. Sin ánimo de dedicar demasiado espacio a estas polémicas nominalistas, sí queremos recordar lo apuntado por Pérez Parejo:

la generación de los *novísimos* ha sido denominada de distintas formas: *del 68* o *del 70*, de la *Marginación*, del *Lenguaje* o de los *Venecianos*, según se adopten criterios temporales, actitudinales o temáticos. Parece que se han impuesto tres etiquetas: *Generación del 68*, *del 70* y

---

<sup>15</sup>*Novísimos* fue una denominación tomada en préstamo de una antología italiana, de ímpetu también neovanguardista, publicada unos años antes -*I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, editada por Busconi-Paolazzi en 1961 y reeditada por Einaudi en 1965- (Azúa, 2013: 50; Bou y Pittarello, 2009: 9; Carnero, 1983: 11; Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 159 y 583; Saval, 2013: 1969-1970; Siles, 1989: 9; Villena, 1986a: 11). Ejemplos de la utilización de *novísimos* en el sentido generacional que aquí le damos los hallamos en Altisent, 2002; Azúa, 2013a; Barella, 1983; Barnatán, 1978, 1984a, 1984b y 1989; Barral, 2001; Bonilla, 2012; Bou y Pittarello, 2009; Buckley, 1996; Ciplijauskaitė, 1990; Carnero, 2008; Cruz, 2013; Debicki, 1989 y 1994; García Martín, 1996; Guelbenzu, 2013; Grohmann, 2002; Landeira y González-del-Valle, 1987; Lanz, 2000, 2002 y 2007a y 2007b; López de Abiada, 1989; Marco, 2009; Marías, 2000: 51-69; Martínez Sarrión, 1990a y 2002; Masoliver-Ródenas, 2004; Nicolás, 1989; Olivio Jiménez, 1989 y 1998; Pereda, 1981; Pérez Parejo, 2007; Prat, 1982; Prieto de Paula, 1991; Ródenas de Moya, 2008; Salas Romo, 1997 y 2001; Sanz Villanueva, 1989; Siles, 1989; Sobejano, 2003; Vázquez Montalbán, 1997; Vignola, 1981; Villena, 1986a y 1986b; Yagüe López, 1997.

<sup>16</sup>No tenemos espacio para detenernos en ellos, pero sí damos las indicaciones: Alonso, 2003; Barrero Pérez, 1992; Basanta, 1981; Carnero, 1983; Orejas, 2005; Provencio, 1988a y 1988b; Sanz Villanueva, 1984, 1988 y 2010; Sherzer, 2012; Sobejano, 2003; Soldevila Durante, 1982 y 2001.



*novísimos*. Con los dos primeros nombres se alude a toda la generación, mientras que el tercero parece recoger tan sólo a una parte de ella con unas características determinadas. Pero lo cierto es que este último, por muchas objeciones que se le puedan plantear, ha triunfado entre crítica y lectores (2007: 17).

Así, un «novísimo» como Antonio Martínez Sarrión ha podido escribir que «los “novísimos” no agotan, ni mucho menos, la nómina de los poetas de valía aparecidos a finales de los sesenta o comienzos de la década siguiente, por lo que a aquéllos y éstos ha parecido más adecuado a la crítica calificarlos de “generación del 70”. Dentro de este marbete se dan voces de tanta o mayor calidad que los “novísimos”» (1990a: 146). Por ello, Martínez Sarrión ha hablado también de «generación de los novísimos», «del lenguaje» o del «mayo francés» para referirse al mismo grupo de escritores<sup>17</sup> (1990a: 105). «Generación del lenguaje» es el término que impulsaron Jaime Siles (1976 y 1989) y Luis Alberto de Cuenca (1980) con la intención de señalar que la problematización del lenguaje es la característica principal de la poesía novísima. Mientras que «poesía de la marginación» fue la caracterización propuesta por Carlos Bousoño, en su estudio sobre la poesía de Guillermo Carnero, para identificar colectivamente a los poetas de la generación (Carnero, 1983: 23-25). En último lugar, «venecianismo» fue una manera de designar la tendencia culturalista, extranjerizante y decadentista de la poesía novísima, paradigmáticamente ejemplificada en el uso del lugar común de Venecia, sobre todo a partir del poema de Pere Gimferrer «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», incluido en *Arde el mar* (1965: 107-109); el término revistió connotaciones peyorativas por parte de los detractores de esta estética (Barnatán, 1989; Salas Romo, 1997: 345). Un hecho que no dejaba de señalar Javier Marías en «Desde una novela no necesariamente castiza»: «fuimos llamados exquisitos, escapistas, venecianos, extranjerizantes (todo ello, por supuesto, como insulto), e incluso, en mi caso, algo tan malsonante pero supongo que vallisoletano, castizo y cheli como “anglosajonijodido” (*sic*)<sup>18</sup>» (2000: 59). Fijémonos, de entrada, cómo, del comentario de Marías se deduce que el fenómeno *novísimo* abarca también a los escritores en prosa. Retengamos igualmente el concepto de «generación del lenguaje», en el que no entramos por ahora pero sobre el que volveremos más adelante y nos servirá de apoyo en nuestra exposición sobre cómo la literatura de los novísimos, en un sentido amplio, representa en España una muestra temprana del posmodernismo literario que comenzaba a ser detectado y embrionariamente estudiado por esos mismos años en el resto del mundo.

De esta forma, la denominación *novísimos* ha servido para aglutinar a novelistas como Javier Marías que, por edad y afinidades, exhiben características que los asemejan al grupo de poetas con el que surgió el término. Por ejemplo, Alexis Grohmann ha opinado en su trabajo que las dos primeras novelas de Javier Marías se sitúan «in line with the work of the *novísimos*» (2002: 25). Un juicio que se ha emitido también sobre otros autores que aparecieron en la década de 1970. Otro de esos novelistas ha sido Álvaro Pombo. De él Masoliver-Ródenas ha dicho que sus «casi diez años de residencia en Londres lo alejan de cualquier esquema generacional», pero sus inicios como poeta

---

<sup>17</sup>El interesante balance retrospectivo de Martínez Sarrión sobre los «novísimos» y el panorama poético español del tardofranquismo puede leerse en su ensayo «“Novísimos”, poetas de los sesenta y postrimerías» (1990a: 136-150).

<sup>18</sup>Con mala intención Francisco Umbral dedicó una entrada a los «angloaburridos» en su *Diccionario de literatura*, donde menciona a Javier Marías (Umbral, 1995: 28-31).

con *Protocolos* (1973) coinciden con la «corriente poética de los novísimos» (2004: 250). Aún más, prosigue Masoliver-Ródenas, Pombo «nacido, como los novísimos Vázquez Montalbán o Antonio Martínez Sarrión, en 1939, lo que comparte con los escritores que nacieron al final de la Guerra Civil es el peso de la infancia [...], el énfasis en los conflictos individuales por encima de los sociales, la presencia de unos principios éticos que no coinciden con la moral convencional [...] la esquizofrenia cultural» (2004: 43). Unos rasgos, pues, que fácilmente pueden hacerse extensivos a Javier Marías. Además, Álvaro Pombo debutaría como narrador en 1977 con *Relatos sobre la falta de sustancia*, libro aparecido en La Gaya Ciencia, la editorial que publicaba también *Travesía del horizonte* y *Tres cuentos didácticos*, el importante sello de Rosa Regàs del que tendremos ocasión de volver a hablar más abajo. Por último, Pombo, de manera parecida a cómo había sucedido con Marías, dará sus primeros pasos en la senda de la narrativa bajo los auspicios de Juan Benet, a cuyo entorno iba a estar muy vinculado durante unos años (Chamorro, 2001: 45-60; Conte, 1998: 62; Martínez Sarrión, 2002: 358-360; Pombo, 2002: 23-24; Ródenas de Moya, 2008: 618-619). Aquellas amistades de anglófilos han sido recordadas tanto por el mismo Pombo (2002: 92-93) como por Javier Marías en *Negra espalda del tiempo* (1998: 302, 306-308). Este último ha contado que el título *Todas las almas* para su novela oxionense fue sugerencia de Álvaro Pombo (Marías, 1998: 292). Lo mismo ha sucedido con un escritor como Juan José Millás, cuya primera novela *Cerberos son las sombras* aparece en 1975. A él también se lo ha sumado a veces a esa nómina de novelistas: «por la fecha de nacimiento, 1946, y por la de la publicación de su primera novela [...], también por ciertos principios estéticos que le alejan del realismo dominante, en sus múltiples registros, a lo largo de más de tres décadas, a Juan José Millás se le podría situar entre los novísimos» (Masoliver-Ródenas, 2004: 111). También Juan García Hortelano se refirió al autor, en el año de publicación de su primera novela, como el «novísimo Juan José Millás» (García Hortelano, 2001: 103). Incluso Enrique Vila-Matas, autor al que no le llegaría el verdadero reconocimiento hasta la décadas de 1980 y 1990, pero cuya primera novela data de 1973 y lleva por título *Mujer frente al espejo contemplando el paisaje*, un título de claras reminiscencias «venecianas» o novísimas que podría parecer el epígrafe de algún poema de Pere Gimferrer o Guillermo Carnero. Vila-Matas, como tantos escritores de su generación, ha dado fe del deslumbramiento que le produjo la literatura de Juan Benet y cómo su lectura fue decisiva en sus años de formación (Rodríguez Fischer, 1998: 23 y Vila-Matas, 2003: 11-12). Tiempos en los que se fogueaba en las tertulias y cenáculos literarios de la Barcelona de los primeros años setenta. Y junto a integrantes del grupo de poetas «novísimos» lo va a retratar Vicente Molina Foix en un pasaje biográfico de su novela *El abrecartas* (2007: 329-336). Al respecto es muy ilustrativo el título de un artículo de Fernando Valls sobre la novela de Vila-Matas *El mal de montano* (2002), «Don Quijote de las Azores o el último novísimo» (Heredia, 2007: 300-304). Una novela en la que Enrique Vila-Matas parodia el hecho de que en España la noción de realismo literario se haya visto acompañada tradicionalmente de un juicio de valor implícito:

un suburbio al que llaman España, donde se jalea una especie de realismo castizo del siglo XIX y donde para una gran parte de los críticos y los lectores lo normal es el desprecio por el pensamiento. [...] «¡Eso es realismo!» ¡Así es como son las cosas verdaderamente!» Los españoles son de esa clase de gente que se cree que por repetir una y otra vez la misma cosa al final acaba siendo verdad (Vila-Matas, 2002: 65).

En efecto esa actitud se corresponde con el temperamento generacional que había indicado Nora Catelli en estos autores: «para los nuevos narradores el realismo es esencia, nación, casticismo, costumbrismo» (1991: 140). Como diría tajante Vicente Molina Foix: «el gran defecto de la literatura española es el olor a España» (Grohmann, 2002: 20). Pero, sobre todo, es Eduardo Mendoza a quien más ha circundado ese remoquete de *novísimo de la prosa* a partir del éxito fulgurante en 1975 de *La verdad sobre el caso Savolta*. Sobre él Vázquez Montalbán escribió: «yo le considero un novísimo de la novela» (1997: 176). Y de aquella celebrada *opera prima* dijo: «*La verdad sobre el caso Savolta* representaba el primer manifiesto novelístico novísimo ratificado por la crítica con el premio anual» (Vázquez Montalbán, 1997: 176-177). Un juicio compartido por Félix de Azúa: «Eduardo ha representado para la prosa española lo que los Novísimos para la poesía» (LLátzer Moix, 2006: 40). Asimismo, *La verdad sobre el caso Savolta*, cuya versión manuscrita estaba terminada ya en 1973, apareció dos años después en Seix-Barral gracias a la aprobación entusiasta del ubicuo Gimferrer, antiguo compañero de facultad de Mendoza, y en aquel momento director literario de la editorial (Mendoza, 2003: 12; LLátzer Moix, 2006: 40 y 246-248; Vila-Sanjuán, 2003: 146-148). Algunos de los rasgos de la narrativa de Eduardo Mendoza tienen un precedente claro, y reconocido por el propio Mendoza, en las primeras novelas de Javier Marías. Pero no vamos a entrar en esta cuestión todavía, sino que la reservamos para la hora de discutir los inicios de la posmodernidad literaria en España, corriente estética internacional en la que, adelantamos, se inscriben tanto las novelas de esos autores como la poesía de los «novísimos».

Regresando a Javier Marías, Alexis Grohmann en su estudio sobre la novela del autor, tampoco ha empleado el marbete *novísimo* en su sentido restrictivo sino que, igual que nosotros, lo ha hecho en un sentido amplio, para designar unos determinados rasgos estéticos compartidos de manera reconocible por escritores de esa misma generación:

the *novísimos* are considered a not necessarily completely homogenous group of poets sharing an aesthetic most polemically, controversially, and performatively exhibited in an anthology which became a sort of manifesto and has converted the adjective into the noun that has since been used to refer not only to those anthologized, but also to all those partaking in equal measure in the rupture and aesthetic exemplified (such as Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas, and Jaime Siles), as well as, in some instances, to novelists such as Marías (2002: 13)

Las controversias a que alude Grohmann son las polémicas que hicieron de *Nueve novísimos* un hito de la literatura española contemporánea, no sólo la poesía. Félix de Azúa, protagonista directo del asunto, iba a escribir: «Aunque el conjunto era heterogéneo y dispar en méritos y conceptos, al poco tiempo ese grupo parecía tener una sola voz. Cristalizó de golpe en una unidad coherente sin que ninguno de los participantes tuviera la más mínima responsabilidad. Ello se debió al escandaloso cúmulo de ataques que recibió de casi toda la crítica del momento» (2013a: 55). A las polémicas tampoco iba a ser ajena la aparición de Javier Marías. Sin ir más lejos, recordemos que el cartel publicitario de *Los dominios del lobo* rezaba: «El autor novel más polémico del año» (Marías, 2000: 118). Como en el caso de los «novísimos» se diría que la controversia fue un elemento importante que contribuyó al reconocimiento primero del autor. Y este es un aspecto que ha subrayado Steenmeijer en su detenido estudio sobre la recepción inicial de las dos primeras novelas de Javier Marías (2014).

La polémica recepción de la que fue objeto *Nueve novísimos* ha hecho que sea desde entonces imprescindible acudir al libro al considerar el medio literario-cultural español en la década de los setenta (Yagüe López, 1997: 11-12). Trabajos como el de la estudiosa Pilar Yagüe López se han detenido en la recepción de la antología y han contextualizado esas polémicas (1997: 50-57). Del mismo modo, es útil el «Apéndice documental» incorporado a la reedición de *Nueve novísimos* que recoge algunos de los artículos más señalados de la crítica inmediata (Castellet, 2010). Observadores como Túa Blesa han visto en ese elemento la razón primordial de la fama duradera del libro: «no siendo [...] la única, sí que fue, sin embargo, [...] la que concitó mayor atención crítica y, lo que es aún mucho más destacable, la que todavía sigue centrando la mayor parte de los análisis de la poesía de aquellos años» (2001: 9). La visión de conjunto que ofrece Andrew P. Debicki en su *Historia de la poesía española del siglo XX* sigue siendo una de las más exhaustivas; además de ser particularmente valiosa para nuestro punto de vista puesto que insiste en la vinculación del fenómeno novísimo con la estética del periodo cultural de la posmodernidad (1994: 193-252). Por ahora no desarrollamos esta última idea, sobre la que volveremos luego, y centramos en la publicación de *Nueve novísimos* en 1970.

En efecto, numerosos críticos e historiadores de la literatura española, no necesariamente benévolos con el valor del libro o con las consecuencias de su efecto revulsivo del panorama, han atestiguado sin embargo el impacto de la aparición de los «novísimos». Por ejemplo, Juan José Lanz, autor de importantes trabajos sobre la renovación de la poesía española entre 1960 y 1975 (1997: 9-74 y 2011), ha escrito que «la publicación en 1970 de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* y el revuelo que dicha antología produjo afectó directamente al ámbito literario y especialmente a las revistas poéticas. La antología de Castellet vino, en cierto sentido, a reducir la pluralidad de tendencias alcanzada en la joven poesía en los años inmediatamente anteriores a unas pocas líneas poéticas allí representadas» (2007a: 15). En el mismo sentido, Lanz ha explicado que «el lanzamiento de la archi-estética *novísima*» va a relegar a los márgenes del panorama poético a autores de la misma edad (como Juan Luis Panero, Diego Jesús Jiménez, Eugenio Padorno o Antonio Hernández), que manifiestan unas preferencias estéticas diferentes (2007a: 10). Una opinión similar a la expresada por Benítez Reyes, para quien poetas de valía de esa misma hornada, como el mayor de los Panero, fueron injustamente excluidos de la «generación novísima», y por eso también en cierta medida del canon literario, por haber no atendido al «canto de sirena de la “ruptura”» (Gracia, 2001: 59).

De este forma, si a las críticas contemporáneas se le suman las críticas formuladas a lo largo del tiempo, se comprende que autores como José Luis García Martín hayan podido decir que «el triunfo, aunque rápido, no resultó excesivamente fácil y a él contribuyó, en no escasa medida, la hostilidad casi generalizada con que fue recibido el libro» (1996: 15). José Antonio Gabriel y Galán ha opinado que «hoy casi todos estiman como una broma de dudoso gusto lo de los novísimos. Pero bromea que algo queda. De aquella fértil frivolidad ha quedado mucho, tanto que ya parece imposible la enseñanza, las antologías, las tesis o los estudios de la época sin pasar por esa aduana» (Mateo Gambarte, 1996: 25). Que las críticas ayudaron a la difusión de *Nueve novísimos* y convirtieron el libro en un referente lo refrenda la «Nota editorial» que acompañaba la reedición de 2006:

En la literatura castellana del siglo XX, *Nueve novísimos poetas españoles* no es la única antología que ha servido para fechar la eclosión de una nueva generación poética, pero sí es, sin duda, la más discutida. Ya había empezado a ser polémica algunos meses antes de aparecer, cuando se difundió la noticia de su próxima publicación<sup>19</sup>; la distribución del volumen, en abril de 1970, fue saludada por un coro de voces más o menos amistosas con el antólogo y con los antologados, y también por algún alarido de escándalo (Castellet, 2006: 11).

Teniendo en cuenta todo ello, vamos a encontrar un punto de vista muy similar al adoptado en este trabajo en el libro *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos (prosa, poesía, ensayo)* (Bou y Pittarello, 2009). Especialmente, cuando los autores afirman en la introducción que los novísimos «son los protagonistas de una auténtica revolución estética y cultural, a partir de la publicación de *Arde el mar* de Pere Gimferrer en 1966, hasta el momento de asentamiento de la llamada Transición en torno a 1992, fecha que coincide con la publicación de *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina, y *Corazón tan blanco* de Javier Marías» (2009: 7). Queda claro que al hablar ahí de *novísimos*, los estudiosos se están refiriendo no al grupo poético de Castellet con el que surge el apelativo, si no a un grupo generacional renovador del «arte realista y politizado de los años precedentes con un nuevo modo de representación de la realidad basado en una recuperación de la vanguardia y una visión irónica del pasado, que luego ha sido melancólica o reivindicativa» (2009: 8). La periodización de la Transición, el paso político y social del franquismo a la democracia, es asunto todavía discutido por historiadores; en especial, en lo tocante al año de conclusión de dicho período. Las fechas propuestas que han gozado de mayor respaldo han sido: 1982 (primera victoria del PSOE, tras la tentativa de golpe de estado militar del año anterior), 1986 (consolidación del gobierno socialista de Felipe González con la mayoría absoluta obtenida en los comicios de ese año, y entrada de España en la OTAN y la Unión Europea), 1992 (año que simboliza, merced a los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la designación de Madrid como capital europea de la cultura, la confirmación del reconocimiento de España como país moderno integrado en el seno de la Unión Europea capaz de acoger grandes eventos internacionales), o incluso 1996 (victoria electoral del Partido Popular y retorno de la derecha al gobierno, ejemplificando así la normalidad democrática del país y la natural alternancia en el poder político<sup>20</sup>). Sean cuáles sean las fronteras que se elijan para delimitar este periodo histórico, la Transición, que políticamente se inicia con la muerte de Franco pero que culturalmente puede abarcar desde los últimos años del franquismo hasta las primeras décadas de la democracia, es la época en que esta generación aparece en el panorama literario, y su obra, como veremos, muestra inequívocamente la sintonía de la literatura española con la del resto de países democráticos occidentales antes de que la democracia hubiera llegado a España, y sobre todo, lo mostraba de manera más clara de

---

<sup>19</sup>Por ejemplo, una nota de la revista *Triunfo* de diciembre de 1969, nº 392, (Castellet, 2010: 256-257) informa de la próxima aparición de un libro con el que José María Castellet «prepara el lanzamiento de una nueva escuela literaria», compuesta de «autores jóvenes, sin más nexo que su edad y la común voluntad de establecer una ruptura con las tendencias en vigor los últimos años» (Castellet, 2010: 256).

<sup>20</sup>Los siguientes estudios, o evocaciones de primera mano, atienden a esta cuestión sin perder nunca de vista el panorama cultural y literario español en esos años: Azúa, 1996; Buckley, 1996; Calvo Carilla *et al.*, 2013; Carabantes de las Heras y Viamonte Lucientes, 2012; Juliá, Pradera y Prieto, 1996; Mainer, 1994; Mainer y Juliá, 2000; Molinero, 2006; Negró Acedo, 2006; Quaggio, 2014; Vázquez Montalbán, 1985.

la que lo hacía la literatura de la generación anterior. De este modo, el fenómeno *novísimo* puede verse como una corriente estética imbricada en este período.

Al igual que hacemos nosotros, Bou y Pittarello adoptan como referente el marbete *novísimos* ya que «con todos sus problemas y limitaciones, por inclusión, exclusión, protesta o reducción al absurdo, esta obra se convirtió en punto de referencia: el apelativo Novísimos, de importación italiana, sirve para referirse a un grupo preciso, o ahora, desde la distancia, se puede ampliar a un momento de transformación» (2009: 9). Así pues, con esa designación se abarca un abanico amplio que comprende a escritores españoles que han destacado bien sea en la poesía, la novela o el ensayo (Bou y Pittarello, 2009: 5-6), en un sentido generacional parecido al que utilizaba Javier Marías en «Desde una novela no necesariamente castiza» (2000: 58-59). De igual modo, en el punto de vista de Bou y Pittarello se hace evidente la voluntad de conjurar a través del término *novísimos* la idea de un cierto espíritu de época. Un espíritu que refleja las transformaciones vividas en el mundo occidental tras la Segunda Guerra Mundial y que con retraso afectan también a nuestro país. Esas circunstancias permiten explicar «la contribución de algunos protagonistas más jóvenes que se aprovecharon [...] de ese *Zeitgeist* y que hicieron mucho por renovar el estado de la literatura en España» (Bou y Pittarello, 2009: 9). Por ello, los editores concluyen: «desde una perspectiva cultural, el grupo que nos interesa es el primero nacido después de la Guerra Civil. Este hecho no sólo implica un cambio de enfoque, sino la coincidencia –por edad– con la transformación radical de los principios que regían el mundo» (Bou y Pittarello, 2009: 9). Haber nacido después del final de la Guerra Civil era, no lo olvidemos, el principal elemento aglutinador que subrayaba Castellet en la introducción a *Nueve novísimos*: «todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la guerra civil, hecho que marcó decisivamente a las generaciones anteriores» (1970: 16). En ese hiato situaba el antólogo la ruptura con las promociones literarias de la posguerra, cohesionadas a lo largo de casi veinticinco años «por factores sociopolíticos derivados del trauma y de las consecuencias de la guerra civil» (1970: 15). Un criterio, el del nacimiento posterior al final de la contienda, que había sido determinante en la configuración final de los nombres incluidos en la antología (García de la Concha, 1989: 28). En efecto, ni siquiera los mayores de los «novísimos», nacidos en el mismo año 1939, Vázquez Montalbán y Martínez Sarrión, podían tener un recuerdo directo del conflicto bélico. A lo sumo de los tiempos de la posguerra, que Sarrión recordaría en su primer libro de memorias (2002). Lo que mismo que Manuel Vázquez Montalbán, quien iba a escribir: «no habíamos hecho una Guerra Civil [...] ni habíamos vivido en esas condiciones de dureza extrema que nuestros padres habían conocido» (VVAA, 2001: 26). De esta manera, Montalbán debía recurrir a la ficción historiográfica para recrear los bombardeos sobre Barcelona durante la guerra en *Autobiografía del general Franco* (1992), mientras que sus propios recuerdos proporcionaban el sustrato de las evocaciones de la posguerra en *Crónica sentimental de España* (1971) o en la novela *El pianista* (1985). Félix de Azúa diría de los «novísimos» *senior* que «se les podía considerar “contemporáneos”» por haber nacido en «la frontera misma de la matanza» (2013a: 55). No es evidentemente éste el lugar para extenderse mostrando lo que de otra parte es una evidencia: la importancia capital de la Guerra Civil en la historia contemporánea española. Recordemos lo escrito José-Carlos Mainer al respecto: «nadie podría negar que la guerra civil de 1936-1939 cambió, con violencia inusitada, los

presupuestos todos de la vida cultural: instituciones, hombres, expectativas públicas de la cultura, temas de reflexión y de combate ideológico<sup>21</sup>» (Mainer y Juliá, 2000: 82). En el mismo sentido, Jordi Gracia ha resumido la excepcionalidad de la situación española tras el conflicto con respecto al mundo de anteguerra: «por activa o por pasiva [...] toda la vida intelectual, se adaptó a condiciones políticas, ideológicas y morales estrictamente inéditas en la historia reciente de España. Ni la alta posguerra guardaba semejanzas de verdadero peso con la dictadura de Primo de Rivera, ni la sangría que significó el exilio liberal republicano tenía parangón anterior en calidad y cantidad<sup>22</sup>» (1996b: 10). Tampoco sería el mismo, el humus de crecimiento intelectual de aquellos escritores que se vieron más directamente afectados por las repercusiones del conflicto que las condiciones en las que crecieron los miembros de la promoción siguiente: «no fue exactamente lo mismo llegar a adolescente curioso o “inquieto”, así se decía, en 1956 que en 1965», declararía Martínez Sarrión (Benito Fernández, 1999: 9).

A propósito de las polémicas, ya antiguas en los estudios sobre literatura española, en torno a la idea de «generación» y términos afines como «grupo», «promoción» u «hornada», queremos hacer notar que emplearemos principalmente el concepto «generación» para aludir a los escritores coetáneos a Javier Marías, en un sentido que se solapa con el de «grupo literario». Sin bizantinismos atenderemos a dichas polémicas terminológicas un poco más abajo y justificaremos nuestra elección; de momento, sobre las denominaciones generacionales que se han propuesto como alternativas a *novísimos* queremos resaltar la de «generación del 68», sostenida sobre todo por Santos Sanz Villanueva a raíz de la confección, en el vigésimo aniversario del mítico mayo, del «Manifiesto Generación del 68» (1988). En ese lugar el estudioso escribe:

Hace ahora veinte años daban sus primeros pasos por los campos de la literatura, empezaban a hacerse conocidos –con mayor o menor notoriedad, ese es otro asunto– unos muchachos que coinciden en un suficiente número de rasgos –vitales y artísticos– como para poder agruparlos en una promoción (si es que se prefiere este término al más castigado de generación). (Sanz Villanueva, 1988: 29)

El trabajo de Sanz Villanueva es útil porque pone en primer plano, en el nombre mismo de la designación –que ha empleado también en otros estudios (1984 y 2010)–, el contexto cultural y el momento histórico en que este grupo de escritores comienza a aparecer en el escenario literario español: el *Zeitgeist* aludido por Bou y Pittarello en su caracterización de los *novísimos*. Más recientemente, el trabajo de William M. Sherzer, *The Spanish Literary Generation of 1968* (2012), se sitúa en la línea marcada por Sanz Villanueva, donde el año 1968 es tomado como referente emblemático de la época, a través del cual se analiza la obra de varios de esos autores atendiendo a la óptica general de los movimientos políticos, artísticos y sociales que acontecieron por todo el mundo. Como ha destacado Gonzalo Navajas:

---

<sup>21</sup>Del impacto que tuvo el franquismo como condicionante de la vida intelectual podemos remitirnos al trabajo clásico del sociólogo Juan F. Marsal a partir del reseguimiento de las vidas y obras de algunos de los principales intelectuales españoles de la generación del 50 (1979).

<sup>22</sup>Al respecto conviene recordar las cifras que tomamos de Javier Pradera (en estimaciones conservadoras): 150.000 muertos en combate durante la Guerra Civil; 100.000 víctimas de ejecuciones entre 1936 y 1939; 23.000 republicanos fusilados en la posguerra; 500.000 exiliados; 270.000 reclusos políticos en 1939 (2014a: 49-50).

Una premisa crucial de la investigación cultural es que cada época tiene su *Zeitgeist*, su determinación temporal predominante, la que le confiere un carácter definitorio y permite su delimitación y reconocimiento. [...] Los criterios de síntesis cultural son, sin duda, debatibles y no es difícil argüir en contra de ellos y proponer otros de naturaleza diferente. No obstante, el compromiso consensual cultural opera no sólo de modo explícito y directo entre aquellos que lo defienden sino también –y de modo extenso, aunque subliminal- entre los que se oponen a él. Sin esa determinación temporal específica, el estudio de los fenómenos culturales sería inviable por caótico y excesivamente parcelado (2002: 33)

En el cuestionario que Sanz Villanueva propone a los autores que selecciona destaca la respuesta de Javier Marías: «puestos a buscar una “fecha de arranque”, quizá me parecería más adecuada 1970 [frente a 1968], en que apareció la antología *Nueve novísimos*, varios de cuyos miembros también han sido y son novelistas» (Sanz Villanueva, 1988: 47). Así como irónico había escrito: «nuestra generación, llamada por el momento generación de los novísimos o del 70 (en el 68, francamente, yo aún estaba en el colegio)» (Marías, 2000: 57). En sintonía con lo apuntado por Marías, Sanz Villanueva concede que «se puede aducir que en ese año [1968] sólo algunos pocos de esos escritores han publicado libros y que parece una fecha algo primitiva para designar un fenómeno muy amplio» (1988: 31). Con todo, su aproximación nos sirve sin embargo para abordar el espíritu de época que tiene como telón de fondo el símbolo de Mayo del 68 y la serie de transformaciones socio-culturales a las que ha sido asimilado, y del cual, en España, es una muestra excelente la antología *Nueve novísimos poetas*. Como escribe Andrew P. Debicki:

Los poetas novísimos presenciaron, como jóvenes adultos, los movimientos estudiantiles en Francia durante el verano de 1968; las reacciones de los Estados Unidos (y del mundo) frente a la guerra de Vietnam, y el clima general de desilusión que ésta causó; el activismo (y las huelgas) en las universidades españolas y la creciente frustración con el retraso de España, junto con las esperanzas de cambio a medida que el régimen franquista se acercaba a su inevitable fin. (Para algunos de ellos, como para los escritores de mayor edad, este fin parecía demorarse de modo bien frustrante.) Todo esto intensificaba, de hecho, su impresión de que los asuntos de la Guerra Civil y de la antigua poesía social eran algo pasado, irrelevante (1994: 195).

En el mismo sentido Martínez Sarrión ha señalado que «en 1970, cuando sale [*Nueve novísimos*], por una serie de causas de todos conocidas, una especie de hastío general, de desesperanza política que supone que al franquismo no se le viera el fin, aquello parecía un infierno eterno. Castellet ve que hay una corriente de interpretación en alza, propiciada por Umberto Eco, o por los semiólogos, los tratadistas del fenómeno “pop”, etc., todo eso divierte a Castellet, lo utiliza y monta aquel tinglado» (1990a: 240). Esas referencias que empleó José María Castellet en la justificación de *Nueve novísimos* son además muestras tempranas de teóricos que comenzaban a estudiar por esos años el fenómeno de la posmodernidad, el nuevo marco epocal en que se inscriben los novísimos, una cuestión que desarrollaremos más adelante. Así, todos estos elementos han llevado a Debicki a concluir que «dadas las circunstancias en que crecieron, tiene sentido considerar a los novísimos como una nueva generación» (1994: 194). De la misma manera, Carlos Bousoño, en su acercamiento a la generación de los «novísimos», que él denomina como hemos dicho «generación de la marginación», había argumentado que la generación determina la cosmovisión de la época y, viceversa, la pertenencia a una época determina una cierta cosmovisión generacional (Carnero, 1983: 11-14). Aunque Bousoño, en 1984, hubiese preferido hablar de una «edad poscontemporánea» antes que hacerlo de «posmoderna» (1984: 19). Esa función de resaltar la ubicación epocal del grupo generacional la cumple para Sanz Villanueva



el marbete «generación del 68», con el que designa una generación (o promoción) de novelistas unidos por un «deseo de ruptura que implica una modernización de nuestra prosa novelesca» (1988: 30). Ello parece indicar que el estudioso ha buscado una denominación específica para separar a los prosistas de los poetas y reservar el nombre *novísimos* para el grupo original de Castellet, o bien los poetas que les son coetáneos y siguen su estética. Estas palabras suyas de antojo son lo suficientemente reveladoras:

Presentado el fenómeno, conviene darle un nombre, aunque solo sea a efectos prácticos. Varias etiquetas pueden valer a esta finalidad instrumental. Una podría ser «novelistas de los sesenta», pero no resulta muy exacta. Lo mismo ocurre con «novelistas de los setenta». Cabría hablar, por las razones ya aducidas, de narrativa novísima, si el adjetivo no se hubiera especializado para marcar un momento de la lírica, además de cubrir solo una de las orientaciones de la prosa. Se habló, a comienzos de los setenta, de una «nueva novela española», mas se viene recurriendo a esta fórmula, por otra parte no inadecuada, cada vez que se detecta un cambio en la orientación literaria dominante. Queda otra más, que es por la que apuesto, como he hecho ya en otras ocasiones, «generación del 68» (Sanz Villanueva, 2010: 341).

El propio Sanz Villanueva reconoce, pese a todo, que «el fenómeno [de los narradores del 68] no está alejado ni es, en sustancia, distinto de la renovación de la lírica, que se presentó bajo la etiqueta de poesía novísima» (1988: 31). De otra parte, en fecha reciente, ha ofrecido este balance en que con acierto se vincula las transformaciones en el campo literario (novela y poesía) y los cambios sociales que anticiparán los derroteros de la futura España democrática:

A finales de los sesenta, una nueva generación literaria renunciaba a los restos del compromiso y se inclinaba por la modernidad formalista y veneciana. Era la misma que en la política tomó el poder años después al llegar los socialistas al gobierno: obsérvese que Felipe González o Alfonso Guerra se diferencian poco en edad de los pupilos de Castellet. Todos ellos pertenecen a lo que vengo llamando generación del 68. En 1970, el «mestre» catalán daba la puntilla al castizo realismo castellano con su revulsiva antología *Nueve novísimos*. Con aquella promoción «novísima» (etiqueta que implica un movimiento cultural amplio y abarca mucho más que un puñado selecto de líricos) llegaron aires frescos que oxigenaron la narrativa castellana. (Sanz Villanueva, 2013: 14)

Un estudioso del prestigio de José-Carlos Mainer se ha mostrado cauto con los marbetes taxonómicos «novísimos» o «generación del 68» (Gracia, 1996a: 10-11; Rico, Gracia y Bonet, 2009: 22). Aunque en el fondo, Mainer ha coincidido con estas periodizaciones. Por ejemplo, apoyándose en las estratificaciones generacionales de Julián Marías (1949), Mainer se ha referido a la generación nacida entre 1939 y 1953 como la fue «generación juvenil» en 1974 y que hacia 1985 devenía «generación ascendente» (Mainer, 1994: 139-140). La lectura de José-Carlos Mainer converge asimismo con la de Sanz Villanueva al vincular en una misma hornada generacional a ese grupo de escritores que alcanzará la madurez a mediados de los ochenta y la generación de políticos que en esos mismos años afianzará la democracia en España (Mainer y Juliá, 2000: 150-153).

Así, regresando a Sanz Villanueva, éste ha confirmado igualmente la coincidencia de propósitos entre poetas y novelistas de esa generación cuando ha escrito que a la primera oleada de los narradores del 68, que podría encabezar Guelbenzu con *El mercurio*, se le añaden «aquellos de los “novísimos” castelletianos que también hicieron novela: Vázquez Montalbán, Azúa, Ana María Moix o Gimferrer» (2010: 350). Sanz Villanueva también ha estudiado la obra de esos poetas «novísimos» pasados a narradores desde la óptica del concepto epocal de «generación del 68» (2010: 402- 434).

Un hecho, en definitiva, que confirma la porosidad entre los campos de la poesía y la prosa; una opinión que comparte Masoliver-Ródenas, para quien, durante los años setenta, «la producción más interesante y el cambio más radical se da en poesía [si bien] muchos de los narradores son, asimismo, poetas» (2004: 27-28). La confluencia entre narradores y poetas se ve tanto más reforzada si tenemos en cuenta que el propio José María Guelbenzu, evocando su relación con los maestros de mayor edad, Barral, Gabriel Ferrater, García Hortelano, Gil de Biedma o Benet, escribe que los más jóvenes «fuimos bautizados con el sobrenombre de La Coqueluche» (2013: 38). Esto es, el nombre que Castellet dio en la antología a los «novísimos» más precoces. En un sentido parecido, Sanz Villanueva ha visto en el influjo perceptible de Juan Benet uno de los mayores puntos de encuentro entre esos novelistas:

Las generaciones, se dice, necesitan un padre. No siempre es fácil hallarlo, pero sí que, creo, hay un nombre que funciona como mentor de algunos de estos escritores, Juan Benet. Por los años en que esta promoción empieza alcanza Benet su primera y fulgurante fama (en círculos reducidos, universitarios, en ciertos sectores influyentes de la cultura y de la prensa). Su prestigio entre algunos jóvenes será muy grande y actuará de valedor de varios de ellos; respecto de otros, su influencia es muy difusa pero patente (una especie de «benetismo» que se nota, sobre todo, en un clima, en unos ambientes) (1988: 31)

En este padrino de los escritores jóvenes puede verse, según Masoliver-Ródenas, una muestra del fenómeno, usual en el sistema literario, en que el grupo de escritores renovadores de la generación más madura «toma buena nota de los planteamientos de la nueva narrativa y, asimismo, los escritores más jóvenes siguen la línea marcada por el grupo renovador» (2004: 18). De la misma manera, continúa, los escritores novísimos son herederos directos de los escritores renovadores de los sesenta «especialmente de Juan Benet» (Masoliver-Ródenas: 2004: 27). Recordemos la coincidencia de nombres en el grupo de asiduos de Pisuerga 7, el de los poetas «novísimos» y el de los nuevos narradores de los setenta. Sanz Villanueva lo expresa diciendo que, de la generación del medio siglo, Juan Benet es el «nexo más destacado con los jóvenes» (2010: 349). Precisamente, Eduardo Mendoza vincula la admiración por la obra de Juan Benet frente a la tradición casticista ejemplificada por Cela como seña manifiesta de ese espíritu generacional: «En mi generación, naturalmente, había discrepancias y se discutía. Pero algunos puntos de acuerdo parecían inamovibles. Las opiniones sobre Benet y sobre Cela solían ser de signo opuesto, y en eso estábamos de acuerdo todos» (Moix, 2006: 246). O regresando a las palabras de Masoliver-Ródenas: «su influencia [la de Benet] sobre los novísimos es decisiva (nunca se había visto una influencia tan clara y tan positiva sobre toda una generación» (2004: 37). «Benet cleared the way for them, so to speak, through his rejection of social realism and other Spanish novelistic traditions», escribirá Alexis Grohmann (2002: 22). Era ésa una «leva de jóvenes talentos» que, como dicen Gracia y Ródenas de Moya, «hacia 1968 [...] reconocía en Benet a un apabullante maestro: Pere Gimferrer y José María Guelbenzu, Félix de Azúa y Javier Marías, Martínez Sarrión, Javier Fernández de Castro y Eduardo Mendoza, Vicente Molina Foix y Álvaro Pombo, entre otros» (2011: 573). Escritores que se definían por

rehuir las modulaciones del realismo [...] el rechazo de las convenciones establecidas, fueran éstas las que fueran, afectaran a la morfosintaxis del texto (sus códigos compositivos, su estilo), al plano semántico-referencial (sus temas, asuntos y argumentos) o la pragmática de la obra (la relación con los lectores) [...] Forman parte de este bagaje recusado la narración lineal, progresiva y omnisciente, la austeridad (o pobreza) de procedimientos y estilo, el principio de

coherencia del discurso, la función sociopolítica y ejemplarizante de la fábula narrativa, con el consiguiente deseo de alcanzar un público muy amplio formado por burgueses de conciencia poluta y por el proletariado... (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 573).

Si cotejamos la lista de autores recensionados en el libro de Bou y Pittarello (2009) con la nómina del índice en el «manifiesto» de Sanz Villanueva (1988: 58-60), comprobamos la coincidencia de nombres y fechas de nacimiento. El volumen colectivo de Bou y Pittarello presenta estudios sobre Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Montserrat Roig, Vicente Molina Foix, Juan José Millás, Fernando Savater, Guillermo Carnero, Ana María Moix, Javier Marías, Rosa Montero, Leopoldo María Panero y Antonio Muñoz Molina. Escritores nacidos entre 1939 y 1958. Los autores seleccionados por Santos Sanz Villanueva son: Mariano Antolín Rato, Juan Pedro Aparicio, Félix de Azúa, Juan Cruz, Luis Mateo Diez, José Antonio Gabriel y Galán, José María Guelbenzu, Raúl Guerra Garrido, Ramón Hernández, Manuel Longares, Juan Madrid, Javier Marías, Jorge Martínez Reverte, Marina Mayoral, Eduardo Mendoza, José María Merino, Juan José Millás, Lourdes Ortiz, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, José María Vaz de Soto y Manuel Vázquez Montalbán. Los años de nacimiento de estos autores abarcan los dos decenios que median entre 1935 y 1955. Sanz Villanueva ha proporcionado un índice de autores y obras más exhaustivo y recientemente actualizado en 2010: 339-341. Por su lado, Jaime Siles, al postular el concepto «generación del lenguaje» para enmarcar a los poetas del grupo generacional de los «novísimos» o «generación del 68», propone como fechas de nacimiento el periodo 1939-1954 (1989: 9). Similar es el corte de Carlos Bousoño para la generación de los «novísimos» o de la «marginación», nacidos entre 1939 y 1953 (Carnero, 1983: 11). Algo más discutibles se antojan propuestas como la de Santos Alonso, quien ha distinguido entre una «generación renovadora de los 60» y una «generación del 75», practicando un corte un tanto artificial en el continuo literario con el propósito de subrayar la importancia simbólica del año 1975 (2003: 43-47). Si bien la muerte de Franco tuvo evidentes consecuencias políticas, las consecuencias de su traspaso en el ámbito cultural y literario fueron mucho menores ya que, como veremos, puede hablarse de una continuidad clara entre la cultura literaria del tardofranquismo y la de los primeros años de la democracia. Por último Javier Marías, en años recientes ha llamado a su generación «la de los nacidos entre el 39 y el 53» (Ródenas de Moya, 2012: 47). Podríamos prolongar ociosamente la enumeración de parecidas clasificaciones y nóminas generacionales realizadas por otros estudiosos, pero a la vista de lo dicho queda claro que, con independencia del rubro que se prefiera, cabe considerar la existencia de un grupo generacional de escritores «nacidos entre el final de la guerra y el medio siglo» y fueron los «autores noveles de finales del franquismo» (Sanz Villanueva, 2010: 339). Asimismo, tanto los rasgos enumerados por Bou y Pittarello como la idiosincrasia narrativa señalada por Gracia y Ródenas de Moya coinciden con las características comunes que ya apuntaba Sanz Villanueva en el «manifiesto» de la generación del 68:

han nacido entre el año en que finaliza la guerra y el medio siglo [...] han sufrido la educación restrictiva de la posguerra, pero no se sienten herederos de los conflictos ideológicos de sus padres [...] su educación ha estado marcada por las limitaciones de la dictadura, pero su contacto con el mundo de la cultura extranjera no ha padecido los cortapisas de los escritores algo mayores [...] su actitud ideológica, en términos generales ha sido de rechazo al franquismo, pero han distinguido entre el compromiso cívico y el compromiso literario (1988: 29).

En un balance más reciente, Sanz Villanueva ha matizado que un elemento de continuidad de la promoción novísima con los narradores del medio siglo es el compromiso cívico de rechazo del franquismo, pero que «se alejan por completo de los escritores de los cincuenta al distinguir entre el compromiso cívico y el compromiso literario, estableciendo entre ambos una frontera muy clara» (2010: 342). Como ha escrito en su reciente historia de la novela española bajo el franquismo, los autores de la nueva generación «son hijos de una educación sentimental que determina comportamientos y reacciones semejantes, tanto en la esfera pública (que incluye la creación artística) como en la íntima» (Sanz Villanueva, 2010: 339). Acerca de esa diferenciación entre la actitud cívica del ciudadano y la labor creadora del escritor, que es muy evidente en el caso de Javier Marías, volveremos más adelante. De igual manera, otros estudiosos, como Masoliver-Ródenas, también han subrayado el peso de represión franquista en la formación de esos escritores novísimos (2004: 20-21 y 27). Un ingrediente insoslayable de esa «educación sentimental». El asunto de la cultura represiva sería abordado tempranamente por autores de la nueva generación en obras como *Crónica sentimental de España* (1971) de Manuel Vázquez Montalbán o *El sadismo de nuestra infancia* (1970) de Terenci Moix. Una interesante referencia sobre ello es el volumen colectivo *La cultura bajo el franquismo* (1977), aparecido muy poco después de la muerte del dictador, y en que se compilan trabajos de algunos responsables directos de la renovación de los setenta como Castellet, Gimferrer o Vázquez Montalbán. Al que hay sumarle trabajos centrados sobre la censura como *La represión cultural en el franquismo* (Cisquella, Erviti y Sorolla, 1977) o *Censura y creación literaria en España* (Abellán, 1980). Parece evidente que la asociación de la cultura nacional al elemento represivo franquista contribuyó al rechazo inicial de la realidad española, algo perceptible, particularmente, en la antipatía más o menos difusa por todo lo español que expresava el joven Javier Marías. Si bien la situación de este último es insólita respecto a otros compañeros de generación, puesto que, siendo hijo del filósofo Julián Marías, podía partir de una situación culturalmente privilegiada en el hogar. El mismo Javier Marías iba a recordar ese acceso directo a estímulos culturales poco frecuentes durante la dictadura en artículos como «La biblioteca invasora» (2008b: 99-102) o «“Que por mí no quede”» (2008b: 109-112). Una circunstancia que posiblemente no hiciera sino aumentar el contraste entre el ambiente cultural doméstico y la censura y la represión del exterior: «siempre le he envidiado [escribe sobre su padre, Julián Marías] su formación tan sólida como no la tiene nadie nacido bajo el franquismo» (Marías, 2008b: 111). Aún más si se tiene en cuenta que el propio Javier Marías pasó alguna breve temporada en los Estados Unidos durante su infancia, acompañado a su padre mientras éste impartía clases en universidades (2008b: 373-374). Ese contacto sin duda acentuaría la conciencia de la excepcionalidad de España respecto al resto del mundo desarrollado.

Sobre todo, continúa Sanz Villanueva, en los inicios «aquellos jóvenes exhibían llamativas similitudes artísticas», la principal de las cuales era «su ruptura estética con los narradores que les preceden inmediatamente», es decir, su abominación del «compromiso social del escritor» y por ende su ataque al «realismo socialista» (1988: 29). Conviene hacer un inciso sobre el asunto del «realismo» que ya hemos planteado al tratar de la ruptura con esa tendencia que significó la obra de Juan Benet y de la importancia que tuvo como precedente para los escritores novísimos, en especial para Javier Marías. Las designaciones empleadas para etiquetar las distintas estéticas

realistas, dominantes en la novela española desde la posguerra, han sido varias y no siempre acertadas; así se ha hablado de «neorrealismo», «realismo objetivista», «realismo social», «socialrealismo», «realismo crítico», o con menos propiedad de «realismo socialista». Para esta cuestión es útil tener presente la distinción entre las varias modalidades del «realismo crítico» y el «realismo socialista» en sentido escrito que propone Greiner-Mai (1983: 300-303 y 304-306). Asimismo, Margaret Jones ha postulado diversas tipologías y corrientes del realismo dentro de su estudio sobre la novela española contemporánea (1985). Parece razonable establecer una distinción operativa entre una tendencia *neorrealista* y otra *social* en la España del mediosiglo, que comparte algunos puntos en común pero son sin embargo diferenciables<sup>23</sup>. La primera está influida por el cine y la literatura italianos de la posguerra, además de cierta novela americana como la de John Dos Passos, y tuvo su núcleo fuerte en el grupo madrileño de *Revista Española* en los 50, del que participa no se olvide Juan Benet, que sería luego sería un crítico feroz del realismo y el costumbrismo españoles, además de ser, como ya se ha dicho, ejemplo intelectual y literario para los novísimos, y por lo tanto catalizador en parte de la respuesta al realismo. El gran referente nacional de esta tendencia neorrealista estaría en las técnicas «objetivistas» empleadas por Camilo José Cela en *La colmena* (Cela, 1951a: 13 y 24; 1951b: 16-17 y 21-23). Al tiempo que su culminación iba a ser el «conductismo», o «realismo intencional<sup>24</sup>» como ha propuesto Darío Villanueva (1993), de Rafael Sánchez Ferlosio en *El Jarama* (1956). En este nicho, en resumen, podrían ubicarse obras como las primeras de Carmen Martín Gaité o Juan García Hortelano que a través de la estética realista vehiculan, más o menos implícitamente, una crítica o voluntad de problematización social. Del otro lado, la noción de «literatura social» designaría con mayor precisión una opción literaria más militante políticamente que ejemplifican autores como Jesús López Pacheco, Antonio Ferrer o Armando López Salinas, escritores vinculados al Partido Comunista, que entienden el hecho literario como acto de resistencia política al franquismo, y cuyas novelas podrían definirse más precisamente con la denominación de «realismo social». Con todo, la hegemonía durante décadas de esas distintas modulaciones de la estética realista, explica suficientemente el hartazgo de los escritores novísimos, su rechazo inicial a la noción misma de «realismo literario» y la voluntad de buscar formulas narrativas más novedosas. Tampoco olvidemos que lo planteado por Sanz Villanueva sobre la ruptura de los novísimos respecto a aquellos escritores que los precedieron inmediatamente es matizable, porque, sin ir más lejos, y como él mismo señala, la influencia de Juan Benet en los nuevos novelistas representa un claro elemento de continuidad con esa generación anterior (al menos con parte de ella), o sobre todo, para los poetas del grupo, cuya continuidad con los planteamientos de varios poetas del 50 es más que evidente, como veremos todo seguido.

---

<sup>23</sup>Los siguientes trabajos se han ocupado del realismo y sus implicaciones en la España del franquismo, y son los que hemos utilizado para nuestra exposición: Álamo Felices, 1996; Casas, 2009: 7-34; Castellet, 1955a, 1960 y 1957; Champeau, 1993; Conte, 1998: 102-110; Delibes, 2004; Dolgin, 1991; Fernández, 1992; Goytisolo, 2005: 853-901; Gil Casado, 1975; Gracia, 2004: 14-15, 30, 202, 236-237, 371-372; Gracia, 1996a: 151-188; Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 109-110, 114, 116-117, 459-464; Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 250-262; Jordan, 1990; Jurado Morales, 2003: 47-53 y 2012; Masoliver-Ródenas, 2004: 18, 36 y 112; Nora, 1988; Morán, 1971a y 1971b; Sanz Villanueva, 1980, 2010: 153-303 y 2013b; Sobejano, 2003: 203-367; Spires, 1978; Vilanova, 1968 y 1995; Villanueva, 1977.

<sup>24</sup>Para profundizar en esta cuestión remitimos al interesante estudio de Ricardo Gullón acerca de la tensión entre la intencionalidad del autor y la pragmática de la escritura en *Psicologías del autor y lógicas del personaje* (1979).

De todos modos, sí es cierto el rechazo generacional a la vinculación entre realismo literario y progresismo ideológico, una idea que tácitamente se había instalado en la sociedad literaria española y contra la que los novísimos también reaccionaron; por ello, la literatura de esos narradores se iba a centrar, en un primer momento, «en la investigación del lenguaje, en la experimentación de la forma [y] ofrecen como desiderata unos textos narrativos en los que la estructura llama la atención sobre sí misma» (Sanz Villanueva, 1988: 29). En definitiva, una novela «que se aparta de los referentes testimoniales» y se construye a contrapelo de la «configuración del relato tradicional» (Sanz Villanueva, 1988: 29). Esta asociación entre la estética realista y la corrección ideológica, o la moralidad, iba a perdurar en el pensamiento de los escritores de la generación, según se desprende de las palabras de Félix de Azúa: «el “realismo” cree oponer valores a la ausencia de valores; quiere oponer un discurso moral y constructivo al nihilismo de la sociedad moderna» (1998: 30).

Como vemos, todo ello se corresponde con las características que, pensando en su propia obra y en la de su generación, Javier Marías apuntaban en «Desde una novela no necesariamente castiza». Por todas estas razones, sin bizantinismos académicos ni aspiraciones rígidamente cientifistas, es posible sostener la afirmación de Andrew P. Debicki referida al campo poético y hacerla extensiva a la novela: «yo considero que es mejor aceptar la relatividad y variabilidad de cualquier esquema y notar, pragmáticamente, que una nueva postura estética se desarrolló durante este período» (1994: 194-195). Por eso hemos empleado el término *novísimos* para designar convencionalmente un momento histórico de la literatura española y a la vez un grupo generacional de escritores lo suficientemente homogéneo en sus comienzos. De ahí lo pertinente de los estudios de Sanz Villanueva que enfatizan la coincidencia en los rasgos definitorios (también en el listado de nombres) de *novísimos* y *generación del 68*. Porque además el referente de 1968 es fundamental al tratar de aquellos escritores que, como Javier Marías, llegan a la literatura con los cambios que trajo consigo, también en España, la década de 1960. Por ello, sin querer entrar en estériles disputas nominalistas, el solapamiento entre lo que se entiende por *novísimos* y *generación del 68* se antoja tan grande que parece excesivamente esforzado trazar una artificiosa línea divisoria cuando la coincidencia entre las dos ideas es, a todas luces, tan evidente. Por eso también la pertinencia en el trabajo de la atención a lo que rodea la publicación de la antología de Castellet. En primer lugar, en tanto que representación simbólica del espíritu de la época y porque el nombre tomado del título del libro se ha utilizado (con mayor o menor aquiescencia crítica) como metonimia de los jóvenes escritores de aquel tiempo, que se reconocerían en él, explícitamente en el caso de Javier Marías. Por eso, este contexto permite explicar mejor las obras de Javier Marías en los años 70 y el marco literario en que se inscriben, de manera parecida a cómo el influjo de la figura tutelar de Juan Benet ayuda a comprender más cabalmente los orígenes de la novelística de Marías y las ideas estéticas sobre las que se sustenta.

## **2.2 Una antología como síntoma**

Volviendo a Andrew P. Debicki, en su trabajo encontramos una glosa elocuente de la importancia de la antología «novísima» como hito generacional a pesar de sus limitaciones literarias:

Algunos de los poetas que Castellet había incluido habían publicado poco; unos dejaron de hacerlo poco después y desaparecieron de la vista; otros que eventualmente serían más importantes no había surgido todavía. Desde ese punto de vista, las antologías posteriores ofrecen un cuadro más completo de los novísimos; la de Castellet, sin embargo, los puso en el mapa (1994: 196).

Ya lo había advertido Joaquín Marco en una reseña temprana de 1970: «la selección de los nueve nombres y la idea misma de la antología son más que discutibles, pero no hay duda de que la antología de Castellet es, cuando menos, sintomática» (1972: 89). Esas limitaciones que Debicki no soslayaba han sido la diana a la que han disparado los principales críticos de la antología. Por ejemplo, Jenaro Talens ha objetado: «por primera vez una antología se realizaba con anterioridad a la aparición pública de muchos de los nombres incluidos en su nómina<sup>25</sup>» (Panero, 1992: 30). En el mismo sentido escribe: «si se lee con detenimiento el prólogo firmado por Castellet, puede comprobarse que la intención fundamental [...] es la de adelantar una serie de hipótesis a partir de un conocimiento bastante precario del material existente en la época [...] como propuesta de futuro en vez de como selección sobre el trabajo realizado con anterioridad» (Panero, 1992: 30). De la discutible representatividad del elenco poético generacional incluido en *Nueve novísimos* nos ocupamos algo más abajo. Sin embargo, otros estudiosos de la poesía española ha sido del mismo parecer que Debicki en lo tocante a la significación del éxito del libro. Así Luis García Martín ha escrito: «que la antología de Castellet –con toda su parcialidad y sus deliberadas exageraciones- había aparecido en el momento justo, lo demuestra el que muy pronto se le sumaran otras en la misma línea<sup>26</sup>» (1996: 17). Sobre esa eclosión antológica, Jenaro Talens ha comentado: «la antología de Castellet acabó llevándose, como se dice, el gato al agua. Ello no significa, con todo, que el resto de propuestas fuesen más inocentes ni objetivas» (2000: 95). En el mismo sentido, Prieto de Paula juzgaba que «la antología de Castellet tuvo un eco de que carecieron otras, algunas de las cuales nacieron como contradogma, lo que no hizo sino convertir a la de Castellet en referente tan discutido como necesario» (1991: 246). El «contradogma» más notable fue posiblemente el volumen del «equipo Claraboya», organizado por José Batlló en El Bardo como réplica directa a los «novísimos» castelletianos, cuyo esteticismo consideraron «representante aquiescente de la sociedad de capitalismo avanzada en que se integra<sup>27</sup>» (Lanz, 2007a: 72). Un enfrentamiento que muestra los ataques dirigidos a los «novísimos» desde el plano ideológico, críticas a las que no son ajenas las primeras novelas de Javier Marías debido a su falta de «realismo». De esas antologías eclipsadas por los «novísimos» de Castellet, Jenaro Talens escribe que por su escasa difusión y casi nula repercusión

---

<sup>25</sup>En efecto, dos de ellos, Molina Foix y Panero eran inéditos antes de la antología. Molina Foix, tras su aparición en el libro de Castellet, abandonó la poesía hasta 1990, a la que regresó con *Los espías del realista*. Mientras que el primer libro de Panero (*Así se fundó Carnaby Street*) apareció poco después de *Nueve novísimos*.

<sup>26</sup>Anteriores son *Antología de la joven poesía española* (Martín Pardo, 1967), *Doce jóvenes poetas españoles* (Batlló, 1967), *Nueva poesía española* (Batlló, 1968). Posteriores son *Nueva poesía española* (Martín Pardo, 1970), actualizada en *Antología consolidada* (Martín Pardo, 1990), *Espejo del amor y de la muerte* (Prieto, 1971), *La nueva poesía española. Antología crítica* (Martínez Ruiz, 1971), y *Equipo «Claraboya» (Teoría y poemas)* (Batlló, 1971). Ninguna logra el éxito de la de Castellet. Ignacio Prat, por su parte, señala que la antología castelletiana tuvo un antecedente en *Degeneración del 65*, obra de Fernando Villacampa y Juan María Marina (1982: 212-213).

<sup>27</sup>Lanz ha dedicado un estudio a la importancia de esa revista en el contexto de la renovación de la poesía en los sesenta y setenta (2005). Son pertinentes las referencias a esas respuestas a los «novísimos» que hace Debicki, 1994: 195-221.

crítica «no acabaron de construir la imagen de que una nueva generación estaba naciendo» (2000: 294). Talens precisa además que antes de *Nueve novísimos*, si bien «algunos de los nombres considerados más tarde como fundamentales de la generación del 70 [Ullán, Gimferrer, Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión, Carnero, Colinas, Azúa] ya han publicado sus primeros libros», el contexto poético se halla aún «dominado por la presencia de los libros capitales de los poetas de la generación del 50 [Claudio Rodríguez, Valente, Gil de Biedma, Brines, Ángel González]» (2004: 294). Unos juicios, en fin, concomitantes al balance de Olivio Jiménez y Morales:

esta antología [*Nueve novísimos*] no abarca el amplio espectro de voces que componen la nueva generación, pero sí que supone una manifestación firme de la nueva apuesta poética de un buen número de autores jóvenes. No aparecen otros poetas importantes de similar actitud que ya habían publicado sus primeros libros ni, por supuesto, otros autores que salen a la luz en fechas inmediatamente posteriores a esta muestra. Pero, al fin y al cabo, estas supuestas lagunas son inherentes a toda antología que trate de presentar la producción poética ultimísima (2002: 237).

En esas limitaciones parecería estar pensando Guillermo Carnero cuando escribió «de aparecer cuatro o cinco [años] más tarde, sin duda hubiera contenido una representación generacional más completa –con Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles y Luis Antonio de Villena» (2008: 241). Pero regresando a la dimensión icónica de *Nueve novísimos*, ésta es una faceta que no solamente lo críticos han destacado, sino muchos escritores entonces jóvenes que quisieron verse reflejados en la pauta que marcó el libro. Al igual que Marías, Luis Antonio de Villena, en la introducción a su antología *Postnovísimos* (1986a), escribe que el término acuñado por Castellet «ya no alude en el uso ordinario tan sólo a su antología, [...] fue una generación» (1986a: 11). Porque, prosigue Villena, la antología castelletiana es un «hito evidente [de la] generación de 1970 [...] por encima de las teorías [...] de su prólogo, y por encima de lo ocasional y en algunos casos discutible de su nómina, los *Novísimos* de Castellet tiene (como antología) un valor de señal, de significativa indicación de cambio de rumbo, de punto de arranque para muchos...» (1986b: 35). No es baladí por tanto que Villena tomase como punto de referencia la antología castelletiana de 1970 para la suya, que reúne a poetas aparecidos entre 1975 y 1980 (1986a: 14). Talens, pese a mostrarse crítico con el empleo de *novísimos* como término periodizador, ha escrito sobre la antología «posnovísima» de Villena que «desde el punto de vista histórico no hay nada que objetar. Es cierto que la tendencia dominante [...] puede ser definida en dichos términos» (2000: 298). En el mismo sentido, Juan José Lanz ha emitido por su parte un juicio convergente con este último (Gracia y Ródenas de Moya, 2009: 214-215). En ese aspecto resaltado por Luis Antonio de Villena, el de hito generacional, han coincidido tanto quienes se han mostrado más críticos con los «novísimos» como aquellos que participaron en la empresa. Jenaro Talens, quien posiblemente ha razonado mejor sus críticas a *Nueve novísimos*, achaca el éxito de la antología a razones extraliterarias, como el uso social y publicitario que se hizo del libro, al mismo tiempo que ha visto en esas razones extrapoéticas (polémicas incluidas) su innegable carácter referencial:

si el nombre del antólogo no hubiera sido el que es ni la casa editora la que fue, posiblemente el carácter canónico que ha acompañado al libro durante todos estos años no habría existido. Es en el carácter de punto de referencia otorgado a su aparición y en la serie de réplicas y



contrarréplicas que provocó donde hay que buscar el verdadero motor del fenómeno canonizador que conocemos como “novísimos”<sup>28</sup> (2000: 295)

Desde el lado de los poetas «novísimos», Félix de Azúa ha sido seguramente, de los participantes en el proyecto, el juez más lúcido, y con los años resaltaba el valor simbólico del libro «y no por la calidad allí representada» (2013a: 55):

la importancia que se les ha dado a los Novísimos no obedece a la sustancia de la obra y personalidad de sus componentes, sino a su impacto espectacular [...]. La relevancia de la antología no respondía al contenido de la misma sino al gesto [...] su ejemplo, y no su obra, tuvo una decisiva influencia en el deshielo del mundo literario español, en los años terminales del Dictador (1998: 203 y 208).

En efecto, la calidad o lo idóneo de algunos nombres seleccionados por Castellet en 1970, en tanto que muestras representativas de la nueva poesía española, ha centrado hasta la fecha numerosas críticas, objeciones que se suman a las apuntadas por Talens a propósito de los aspectos publicitarios o comerciales de la operación. Para no extendernos sobre una polémica de la que se ha escrito mucho en los últimos cuarenta años de historia literaria en España, nos centramos en aquellas voces que han señalado a la aparente, pero falsa, impresión de ruptura con toda la poesía anterior que la antología había pretendido crear, un elemento que ha estado, junto a lo discutible de la calidad poética, en el centro de los reproches a *Nueve novísimos*. Así pues, Gracia y Ródenas de Moya censuran el énfasis de Castellet en «los poetas que de forma más estridente mostraban el relevo de una poética. La expresión de ese relevo era exagerada y tenía sentido publicitario: la poesía española no había cambiado de golpe pero si sólo se leía esa antología lo parecía de veras» (2011: 160). Asimismo, critican que el nombre del libro se convirtiese en «falsa metonimia de la nueva lírica española» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 652). Esa opinión se ve reforzada por declaraciones posteriores de «novísimos», como éstas de José María Álvarez: «[Castellet] nos eligió a nueve. Los poemas que le enviamos ni siquiera representaban lo más considerable del hacer de cada uno, ya que Castellet nos solicitó “lo más innovador”, lo más escandaloso» (1996: 150). De la misma manera, José-Carlos Mainer escribe: «hablar de los *novísimos* evoca, de inmediato, una jugada de bolsa literaria en la que cotizaron al alza la juventud y el hastío de la historia» (1994: 94). Pero Mainer concede igualmente que «sería injusto decir que nada hubo de veras en aquel hervor de libros y actitudes nuevas, en aquel remedo de una nueva generación del 27» (Mainer, 1994: 94). Por último, uno de los más severos con la selección fue Ignacio Prat, hasta el extremo de referirse a los «novísimos» como «los seres medio reales que firmaban poemas en la antología de J.M. Castellet» (1982: 209). Según Prat, el libro era una «oscura pero brillante operación» para aupar a Gimferrer como «autor-modelo generacional» (1982: 209 y 215-216).

---

<sup>28</sup>Mateo Gambarte ha seguido de cerca las razones de Talens en su crítica a las clasificaciones generacionales de los escritores de los 70 (1996: 227-250). Algo que Jenaro Talens llamaba la «eclosión publicitaria generacional» (Panero, 1992: 30). Las apreciaciones de Talens son especialmente agudas en lo que concierne a cómo a menudo se silencian los procesos de inclusión-exclusión en el canon literario (2000: 298-299). Como hace notar J. Gracia: «a la historia de la literatura española pueden pasar muchos poetas, buenos y malos, pero pasan antes que los demás los que tienen nombre y grupo» (2001: 69). Con todo, la crítica ha reivindicado a Talens en el grupo de los novísimos, y así Pozuelo Yvancos lo tiene por el mejor poeta de esa generación (Bou y Pittarello, 2009: 9). Los ponderados argumentos de Talens sobre el asunto de los «novísimos» pueden leerse en Panero, 1992: 28-44 y Talens, 1989 y 2000: 282-287 y 293-300.

Sin embargo, aún aquellos que se han mostrado más críticos con el libro han apuntado, como el mismo José-Carlos Mainer, que «la sonada antología de “novísimos” denotaba un rumbo nuevo, a despecho de la dudosa elección de marbete y personajes y hasta de la idoneidad del antólogo» (1994: 113). Ahí radica el por qué de que novelistas renovadores, como Javier Marías, se acogiesen con agrado a la denominación surgida con el libro de Castellet, y no por la relevancia poética de los trabajos reunidos en el libro; pues el efecto revulsivo de su aparición y las polémicas derivadas contribuyeron a centrar la atención sobre los cambios, que siendo anteriores a *Nueve novísimos*, se estaban produciendo en el panorama literario, y el éxito de la antología no hizo sino ratificar. No por otras razones se explica que Juan Antonio Masoliver-Ródenas haya afirmado que el Javier Marías de las dos primeras novelas es el «novísimo por excelencia [...] quien de forma más radical concibe la novela como una aventura de la imaginación apoyada en modelos literarios que comparten dicha estética» (2004: 41). O como escribe más adelante: «con la generación de los novísimos nace, coincidiendo con una nueva etapa de nuestra historia, la novela española contemporánea» (Masoliver-Ródenas, 2004: 217). Es decir, *novísimos* es un concepto con el que aludimos tanto a una estética desarrollada en la etapa final del franquismo y los primeros años que siguen a la muerte de Franco, como al período de transición entre la cultural del franquismo y la cultura de la democracia que tienen en esos escritores a sus jóvenes protagonistas.

### **2.3 *Novísimos* y *didácticos*: porosidad generacional entre poetas y narradores**

Las dos primeras novelas de Javier Marías constituyen el núcleo de lo que es el periodo formativo de su carrera como novelista. Una etapa que puede encuadrarse en los años que median entre la publicación de *Nueve novísimos* en 1970, fecha que coincide con la escritura de *Los dominios del lobo*, y 1975, cuando aparece el volumen *Tres cuentos didácticos*, que firman Azúa, Marías y Molina Foix e incluye un relato de cada uno de los autores. Un ciclo jalonado por los hitos que representan esos libros, y que Grohmann ha llamado de *progymnasmata* (2002: 25-54). Puesto que, como en los *progymnasmata* del mundo grecolatino -«ejercicios de elocuencia preparatorios para la formación retórica» (Romo Feito, 2005: 165)-, esas novelas -*Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*- se caracterizan por un estilo epigonal, una forma de escritura deliberadamente imitativa, decisiva sin embargo en la creación del estilo propio del escritor: «Marías's first two novels conform to the view of imitative writing as an early form of literature, as *progymnasmata*: writing in the style of another, in the beginning, can be the first step of the writer's development of his or her own individual style» (Grohmann, 2002: 25-26). Alexis Grohmann ha relacionado en su trabajo la idea de «escritura imitativa» con los conceptos de «intertextualidad» (Kristeva, 1966), «hipotexto» (Genette, 1982) y «escritura de segundo grado» (Genette, 1988) en su estudio sobre esas dos primeras novelas de Javier Marías, caracterizadas por el empleo de la técnica del pastiche (Grohmann, 2002: 25-54). A partir de esa idea del «imitative writing», Alexis Grohmann ha estudiado los procedimientos miméticos, es decir, los recursos deliberadamente imitativos que utiliza Marías tanto en *Los dominios del lobo* como en *Travesía del horizonte*; en el primer caso, centrados en la traslación novelesca de la peripecia cinematográfica, y en el segundo, en el pastiche consciente de influencias literarias (novela eduardiana de aventuras), con el recurso a las ideas de

Genette sobre la apropiación de lenguajes genéricos o codificados para explicar la recreación estilística y temática que Javier Marías hace de sus modelos en esas dos primeras novelas (Grohmann, 2002: 25-54).

El propio Javier Marías hablará de «espíritu de emulación» para definir esa primera fase de su escritura:

Mi novela publicada en 1971 pertenece a esa época que puede calificarse de «emulación», concepto hoy día olvidado [...] pero que a mi modo de ver constituye el impulso más fuerte cuando decide uno entregarse a un arte cualquiera [...] Luego escribí una segunda novela, aún bajo la influencia de ese espíritu de emulación [...] cuando se empieza hay que tener modelos; de hecho, es el mejor camino que se puede seguir. (2008a: 12 y 23).

Desarrollando esta idea Marías ha subrayado lo beneficioso de la imitación de modelos previos para el escritor bisoño, antes que el deseo de originalidad a todo trance: «Una de las plagas de la literatura del siglo XX ha sido el afán apriorístico de originalidad. Un libro puede resultar original, pero si hay un afán previo de escribir algo nunca visto o de innovar tremendamente, los resultados no suelen ser gran cosa, y probablemente es el tipo de libro que queda más anticuado antes» (Pfeiffer, 1999: 114). También, en 1989, había escrito: «He aquí, de hecho, uno de los grandes beneficios que esta década [la de 1980] ha traído consigo: el fin de la necesidad u obligatoriedad de ser original, una de las mayores pestes que nuestro siglo ha padecido» (Marías, 1991: 107). Hay que recalcar que ahí Javier Marías parece tener presente la paradoja que subyace a la idea de lo *moderno* como concepto estético desde su configuración por Baudelaire (Jauss, 1970: 14). Tal como lo ha explicado Hans Robert Jauss: «Lo moderno, en el sentido estético, no se distingue ya para nosotros de lo antiguo o de lo pasado, sino de lo clásico, de lo eternamente bello, de lo que tiene validez intemporal» (1970: 14). Y a propósito de la terminología de la palabra precisa: «*modernus* no significa tan sólo nuevo, sino *actual*, matiz de significado decisivo que justifica la nueva acuñación de la palabra<sup>29</sup>» (Jauss, 1970: 15).

La necesidad del cambio como motor de la historia literaria, que el arte de hoy deba ser distinto del de ayer; una cuestión que desarrollaremos en unas páginas al profundizar en el efecto aparentemente «rupturista» de los novísimos. De otro lado, es significativo que Marías aluda en ese texto de 1989 al triunfo del *remake*, la cita, la imitación, la «variación sobre lo ya dado», y al éxito en los años ochenta de autores como Umberto Eco o Thomas Wolfe (1991: 107), pues las novelas de Javier Marías de los primeros años setenta son una muestra temprana, como veremos, de esa estética posmodernista basada en el pastiche, la cita o la imitación irónica. En efecto, para Matei Calinescu la estética de la posmodernidad se caracteriza por el abandono de la «estética de la sorpresa» que caracterizó la modernidad (1987: 145-146).

Así, la idea de *progymnasmata* o «espíritu de emulación», la imitación consciente y deliberada de un estilo y un imaginario ajenos, puede ponerse en relación con el proceder de otros escritores y poetas novísimos en sus obras de juventud, pues Javier Marías no será el único autor de su generación que se inicie en la literatura bajo el signo de la emulación. Por ello, Grohmann ha vinculado la idea de *progymnasmata* con la de la escritura imitativa y el pastiche culturalista: «many of the *novísimos* and

---

<sup>29</sup>Sobre la cuestión de la modernidad como concepto estético podemos también remitir a Frye, 1967; Howe, 1967; Rosenberg, 1959; Spender, 1963

post-Franco novelists started out, like their counterparts in poetry, by writing imitative works: Mendoza's first novel is a pastiche of various genres; Félix de Azúa's first novel *Las lecciones de Jena*, is a pastiche of German Romantic literature» (2002: 28).

En efecto, esta tendencia imitativa, tanto en poesía como en prosa, es una de las características vinculadas al culturalismo que exhiben las obras de los novísimos; algo que iba a dar pie a una conocida parodia de esa estética en el poema «Oda a los nuevos bárbaros» de Ángel González: «Mucho les importa la poesía./Hablan constantemente de la poesía,/y se prueban metáforas como putas sostenes» (Siles, 1989: 11). El título del poema remite asimismo de manera irónica al del poema de Pere Gimferrer «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (1965: 107-109). «Venecianismo», como se ha indicado, fue una manera despectiva de designar el culturalismo esnob y extranjerizante de los novísimos. Una tendencia que también parodiaba Juan García Hortelano en el divertido cuento «El día que Castellet descubrió a los Novísimos o Las Postrimerías» (1992: 278-297). Ambos textos son en el fondo muestras de la recepción bienhumorada o cómplice con la que muchos escritores del 50 acogieron las impertinencias novísimas, en sintonía con lo afirmado por Castellet acerca de la «coqueluche» en *Nueve novísimos*.

Aquel esnobismo que merecería más de una rechifla por parte de los mayores, sería también objeto del sarcasmo autoirónico de los propios novísimos en algunas de sus obras posteriores, como la de Félix de Azúa en *Historia de un idiota* (2010: 64-66) o la de Molina Foix en *El abrecartas* (2007: 324). Porque típico de esa estética novísima era el eclecticismo, a veces confuso, como señalaría Javier Marías, resultado del rechazo de la tradición típicamente española:

al declinar la herencia natural, nos sentimos libres de abrazar cualquier tradición, y es de imaginar que los escritos primerizos de los novísimos, vistos en conjunto y a cierta distancia, deben de ofrecer un aspecto delirantemente ecléctico, por no decir esquizofrénico. El poeta Félix de Azúa escribía novelas que recordaban vagamente a *Heinrich von Ofterdingen* y poemas que parecían lejanos descendientes de la prosa de Baudelaire; el filósofo Fernando Savater (que, sin decirlo, bastante ha explicado sobre esta generación en su libro *La infancia recuperada*) no se reclamaba discípulo de Unamuno, Ortega o Zubiri, sino de Cioran; el crítico y poeta Luis Antonio de Villena mezclaba a Catulo con Kavafis, a los goliardos con Yeats; Eduardo Mendoza mezclaba diez géneros en una novela unitaria; había quien seguía los pasos de Beckett, quien los de Musil; Leopoldo María Panero escribía versos surrealistas y cuentos británicos de terror; Pedro Gimferrer titulaba su segundo libro de poemas *La muerte en Beverly Hills*; los vástagos de Borges –en tanto que escritor inglés– eran legión; y yo mismo, en mi segunda novela, titulada *Travesía del horizonte* y publicada en 1973 (aunque con fecha de 1972), hacía un nuevo homenaje y una nueva parodia –mucho más consciente ahora–, de la novela eduardiana en esta ocasión, particularmente de Joseph Conrad y Henry James, con unas gotas de Conan Doyle. (2000: 58-59)

Aparte del alejamiento del casticismo español y de la realidad social española como tema, asuntos sobre los que ya hemos hablado, de esta enumeración de rasgos propuestos por Javier Marías merece destacarse la recuperación de un espíritu lúdico y una cierta ostentación cultural, elementos que se suman al eclecticismo y la variedad de tentativas estilísticas que ya se han apuntado. Este eclecticismo algo desorientado con el que Marías caracteriza los primeros pasos de su generación puede vincularse con la cita de Baroja que encabezaba la sección de La Coqueluche en *Nueve novísimos*, donde el vocablo es usado para describir a un personaje de «gesticulación graciosa y un poco apayasada; al mismo tiempo estaba triste y alegre, melancólico y risueño, cambiaba de

expresión a cada momento» (Castellet, 1970: 129). Este eclecticismo un poco desordenado en sus probaturas estilísticas les iba a valer las censuras del siempre severo maestro Juan Benet: «Hay quien me tacha de estilista falto de vigor y afirma que soy uno de los principales instigadores de la novísima narrativa española, ese movimiento que combina exuberancia latinoamericana e indiferencia ante el pensamiento, un modo infantil de experimentar con el lenguaje, una tendencia francesa a la pedantería y otros muchos ingredientes» (2007: 10).

De otra parte, la recuperación de la faceta lúdica de la literatura se relaciona con ese ensayo que citaba Javier Marías, *La infancia recuperada*. En aquel libro de 1976, Fernando Savater reivindicó el relato de aventuras, la «narración pura», esa clase de narración que ejemplificaba *La isla del tesoro*, *El señor de los anillos* y buena parte de los géneros populares de los siglos XIX y XX, ese tipo de literatura que podemos llamar *romance*, empleando un término tomado en préstamo de la crítica anglosajona (Frye, 1977; Riley, 1986 y 2001). En efecto, las dos primeras novelas de Javier Marías pueden considerarse precursoras de ese «retorno de la narración» en España, una novela desacomplejadamente narrativa que conectaba con el antiguo género del *romance* y que a partir de 1975 tendría a su representante más conocido en Eduardo Mendoza. Este asunto lo desarrollaremos en unas páginas, pero hay que decir Masoliver-Ródenas supo identificar en la escritura de esos autores la plasmación de una recuperación lúdica del espíritu de aventura: «uno de los aspectos más originales de los novísimos es el regreso a la infancia y a la primera adolescencia no como una nostalgia sino como una aventura donde lo vivido y lo imaginado se confunden y, dado que la lectura es uno de los grandes estímulos de la imaginación, se confunden lo vivido y lo leído» (2004: 150). De ahí resultaba la unión de vida y experiencia cultural, que será muy acusada en Javier Marías o en Pere Gimferrer. Así pues, el eclecticismo ostentatorio revelaba, en última instancia uno de los rasgos dominantes del grupo, la precoz voracidad cultural, como ha sabido resumir Ródenas de Moya:

los poetas más jóvenes, surgidos en las postrimerías de los sesenta, ansiosos de nutrientes foráneos, aburridos de tanto *engagement* y tanto prosaísmo didáctico y tanta gabela política, lectores políglotas, cinéfilos, cultos y jocundos, los denominados «novísimos», entre los que militaban Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, José Miguel Ullán, Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán y Félix de Azúa. Porque ellos empezaron por leerlo todo, escuchar toda la música, ver todo el cine y toda la pintura y, en la embriaguez culturalista, hacer ostentación de esa turbamulta de referencias a través de citas, pastiches, parodias, collages, juegos polifónicos y probaturas con distintos códigos y estéticas, desde el modernismo sensualista al surrealismo visionario, desde la poesía pura hasta la elegía latina o la copla y la tonadilla. (2008: XXVII)

Por eso se explica que en 2008, con motivo del ingreso de Javier Marías en la Real Academia de la Lengua, Francisco Rico, asimilando a Marías a los poetas «novísimos», pudiese ironizar en su discurso de contestación:

Hacia 1970 [...] fuiste reconocido como uno de los mayores, más originales exponentes de un modo distinto de escribir novelas: con escenarios y episodios insólitos en el pasado español cercano [...] Era ése un derrotero en sincronía y en sintonía con el de los poetas novísimos, Carnero, Gimferrer o Félix de Azúa [...] Pero desde el golpe de timón de los setenta no se ha avistado en la travesía del horizonte ningún otro cambio de rumbo tan decidido, tan firme. De modo que los cincuentones protagonistas de aquella navegación, y tú por excelencia entre los narradores, seguís catalogados, acaso para la eternidad, como jóvenes valores de las letras españolas. (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 38)

Sin ir más lejos, la naturaleza imitativa de los *progymnasmata* de Javier Marías era uno de los rasgos que delataba la filiación novísima de sus primeros escritos. Sobre este aspecto ya había reparado tempranamente Pere Gimferrer al reseñar *Travesía del horizonte* en 1973. Gimferrer veía en ese procimidiento, basado en la emulación, los necesarios eslabones que el novelista debía recorrer en su aprendizaje, de la misma manera en que lo hacían los poetas de la generación:

[a Marías] le ha preocupado utilizar el divertimento, el homenaje literario y aún el *pastiche* confesado para progresar en la conquista de un mundo propio; escribir conscientemente “a la manera de...” como etapa previa a la manera individual que podrá desarrollar más adelante. Este aprendizaje o ejercicio, frecuentísimo en los poetas, no se da tan a menudo de modo consciente en los novelistas (1973: 184-185).

De su parte, Pere Gimferrer en el texto «Itinerario de un escritor» (1993: 11-42) iba a dar cuenta del «impulso mimético» que también había animado los inicios de su carrera. Una conferencia en la que, de modo parecido a cómo Javier Marías habló del espíritu de emulación, Gimferrer declaraba: «escribimos porque queremos imitar y reproducir algo que nos ha gustado de la lectura» (1993: 12). «Itinerario de un escritor» es un texto además emparentado con «Desde una novela no necesariamente castiza» en el sentido en que ambos exponen la situación inicial de esos jóvenes escritores en la España del tardofranquismo y funcionan como parecidas declaraciones implícitas de una poética.

La *progymnasmata* de Javier Marías, definida como «imitative writing» según el concepto de Alexis Grohmann, puede relacionarse fácilmente con esta actitud novísima de la ostentación cultural mediante el eclecticismo. Recordemos la descripción que de esa escritura imitativa proponía Grohmann: «I use the term imitative writing to include interrelated and overlapping concepts such as parody, pastiche, homage, collage, as well as the related “carnivalization”, metafiction, inter- and hipextuality, comedy and mise-en-abîme, all of which describe, to a greater or lesser extent, these two works [*Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*]» (2002: 26). Grohmann especifica además que emplea en su trabajo el concepto de «imitative wrting» como «umbrella term», término omniabarcador, a partir de su utilización por Annick Bouillaguet en *L'écriture imitative* (1996). David K. Herzberger ha propuesto, por su lado, el oxímoron «derivative innovation» para denominar el procedimiento empleado por Javier Marías en sus dos primeras novelas (2011: 46). De la misma manera, Elide Pittarello, refiriéndose a la segunda novela de Marías, ha escrito que «constituye una expresión de la estética de los *Novísimos*, los jóvenes escritores que polémicamente ignoraban la literatura nacional por asociarla con el franquismo, mientras buscaban fuera de España a sus modelos favoritos» (2007b: 7). Así, a las críticas de elitismo o escapismo que suscitó la antología «novísima» no iban a ser ajenas las novelas de Javier Marías. El mismo Marías escribía en el prólogo a la reedición de 1987 de *Los dominios del lobo*:

Hoy casi nadie se escandaliza porque la acción de una novela española transcurra en Alemania, el Tíbet o el sur de Francia, pero en 1971, año de la aparición de *Los dominios del lobo*, todavía mucha gente exigía en España que las novelas dieran testimonio de la realidad del país y contribuyeran a derrocar al dictador. *Los dominios del lobo* fue bien acogida por algunos críticos y escritores, que vieron en ella las suficientes ironía, madurez narrativa y capacidad de fabulación para que no resultara simplemente una ingenuidad; pero otros me reprocharon que no

me ocupara de la cruda realidad española y que no me basara en mi mundo y en mis experiencias personales, sino en un mundo ficticio y ajeno al nuestro (1971: 14).

Es significativa la conclusión de Masoliver-Ródenas en su reseña contemporánea de *Travesía del horizonte*, por lo demás elogiosa con el libro: «novela divertida y altamente recomendable, con el buen sabor y la mala conciencia que dejan las obras superficiales. El tiempo nos dirá si de esta excepcional maestría narrativa puede salir la novela que esperamos» (2004: 171). En efecto, no era sólo la capacidad de fabulación lo que perseguía Javier Marías con la ambientación extranjera de sus novelas, sino que tenía plena consciencia de la implicación política que aquello representaba:

Pero había algo más. [...] yo no deseaba escribir *necesariamente* sobre España ni *necesariamente* como un novelista español. Las razones para este rechazo (tan global como injusto) eran de orden literario y de orden político [...] Sólo quiero llamar la atención sobre el hecho de que este desdén inicial por lo *español* (en tanto que identificado simplistamente con lo *franquista*) lo compartía con la mayoría de los miembros de mi generación –la primera nacida después de 1939–, según pronto averigüé. (Marías, 1971: 15).

En la conferencia «Desde una novela no necesariamente castiza» ya había desarrollado esas ideas sobre la relación conflictiva con España, un elemento que determinaría el consciente carácter de jóvenes turcos de los escritores de su generación:

Era la nuestra la primera [generación] que en verdad no había conocido otra España que la franquista, y se nos había tratado de educar en el amor a España desde un perspectiva grotescamente triunfalista. A la hora de la rebeldía contra esa educación, la consecuencia no podía ser otra que un virulento desprecio no ya hacia esa España cotidiana y mediocre, sino hacia todo lo español, pasado, presente y casi futuro. Con la intolerancia propia de lo que éramos, aspirantes a literatos jóvenes y airados (si es que la unión de los dos adjetivos no supone redundancia), llevamos a cabo una muy simplista operación de identificación de lo español con lo franquista. Y decidimos dar la espalda a toda nuestra herencia literaria, ignorarla casi por completo. Quizá uno de los hechos más curiosos e insólitos que rodean al nacimiento de nuestra generación, llamada por el momento generación de los novísimos o del 70 [...], es que no sólo asesinó a los padres, como es obligado y de buen gusto, sino también a los bisabuelos y los tatarabuelos (Marías, 2000: 57)

Un «hacer caso omiso de lo español» (Marías, 2000: 60) que se corresponde con la característica apuntada por Castellet para sus poetas «novísimos»: el «horror por todo lo español, precisamente porque en los pocos casos en que se introducen temas españoles éstos son tratados como elementos exóticos» (1970: 43). Un ejemplo modélico de ello puede ser el relato de Marías «La dimisión de Santiesban» en *Tres cuentos didácticos*, que comentaremos más adelante. Así, el caso de Javier Marías es fácilmente equiparable al de muchos otros amigos escritores y compañeros de generación. Sin salirnos de los «novísimos», Pere Gimferrer, de quien Julia Barella escribe: «su actitud de ruptura [...] se generalizará al identificar los temas y el estilo de esa literatura [el realismo español de los 50] con las circunstancias sociales de la España de Franco, de la que quiere huir y por la que no siente interés» (Gimferrer, 2000b: 13). Grohmann ha señalado perspicazmente una plausible razón biográfica para el énfasis inicial de Javier Marías en la omisión de lo español:

Javier Marías's own rejection of Spain as theme, and Spanishness more generally, may also have a lot to do with the fact that both his mother [Dolores Franco, autora de *España como preocupación*] and, more primarily, his father, Julián Marías, have displayed in their writings a constant preoccupation with Spain [...] So, Javier Marías's literary reaction to Spain may also

have been further fuelled by a youthful rebellion against the Father, the literary expression of a double Oedipal complex, a Freudian death-wish against the father (as father and as writer preoccupied with Spain) (2002: 23).

Es cierto que Javier Marías ha declarado: «cuando empecé a publicar, estaba en mi etapa “rebelde”. Me sentía bastante independiente. Pensaba que lo que escribía no tenía gran cosa que ver con lo que hacía mi padre, y desde luego no quería ser el hijo de Julián Marías, ni tenía la intención de aprovecharme de serlo» (2008b: 374). Sin embargo, siendo cierto todo lo anterior, en este periodo inicial es posible detectar alguna influencia sutil, quizá inconsciente, de Julián Marías en las novelas de su hijo. Para empezar la afición por el cine de Hollywood, determinante en la escritura de *Los dominios del lobo*, una pasión compartida por padre e hijo, y de la que Julián Marías daba cuenta sobrada en sus trabajos de crítica cinematográfica reunidos en el volumen *Visto y no visto: crónicas de cine* (1970). En segundo lugar, en la ambientación de *Travesía del horizonte*. Donde es posible reconocer en ese crucero por el Mediterráneo en el que se embarcan científicos, escritores y artistas de toda Europa (pero ninguno español), la sombra de una experiencia biográfica de Julián Marías. El Crucero Universitario por el Mediterráneo que organizó la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en 1933 y en el que tomó parte el padre de Javier Marías siendo estudiante. Un episodio que Marías padre recordaría por escrito en varias ocasiones (1988: 135-139 y 2011). Lo mismo que Marías hijo en un artículo de 1995 (2008b: 201-203). Ahí Javier Marías escribe que el salacot que su padre compró en Túnez durante el crucero «fue un objeto de fascinación durante mi infancia entera y la evocación de la aventura, hasta el punto de haberlo introducido en una de mis novelas<sup>30</sup>» (2008b: 202). Todo esto parece indicar que, en efecto, hubo algún eco de esa experiencia familiar en la génesis de *Travesía del horizonte*. En este sentido, Isabel Cuñado ha dedicado interesantes reflexiones a la relación problemática de Javier Marías con lo español, tanto en el aspecto biográfico como en su ubicación dentro del canon de la literatura española (Cuñado, 2004: 10-16). Mientras que Heike Scharm ha descrito los primeros pasos novelísticos de Javier Marías como una dialéctica entre tradición y ruptura dentro de la cultura española (2013: 31-37). Así, aunque esta sea una cuestión sobre la que no podemos extendernos, puede afirmarse que el desarrollo de la novela de Javier Marías, leído bajo este prisma, se ubica plenamente bajo el signo de la modernidad estética que, según ha recordado en tiempos recientes Aparicio Maydeu (2013), se define como tensión entre tradición y ruptura, imitación y originalidad.

Sea como fuese, estos tenues vínculos con lo español a través de la figura de su padre, no minimizan la innegable repulsa inicial del país, que Javier Marías comparte con los escritores de su promoción. Un hartazgo de lo español que implicaba no sólo hartazgo del nacionalismo, el folclorismo, o el franquismo, sino que escondía un propósito de más hondo calado, como explicaría retrospectivamente Félix de Azúa: «los escritores de mi generación teníamos la obligación de sacudirnos de encima el gentilicio para alcanzar la *neutralidad* [...] era el único modo de que nuestros libros fuesen leídos como *literatura* y no como testimonio de exotismo cultural o martirio político» (1996: 83). El rechazo inicial de España se iba a modular con el tiempo. Pero no cambiaría la voluntad de «cultivar esa artesanía a semejanza de nuestros ahora ya inevitables compañeros europeos, sin pretensiones nacionales, sin pretensiones provinciales, sin

---

<sup>30</sup>Se refiere al hallazgo por parte del narrador de *Mañana en la batalla piensa de mí* de un misterioso salacot adquirido en Túnez (1994: 78).



pretensiones locales» (Azúa, 1988: 218). A partir de los años ochenta, sin dejar de oponerse, como Azúa o Savater, a los clichés folclóricos sobre el país, Javier Marías comenzaría a mostrar en sus novelas una imagen de la realidad española alejada de los tópicos:

Para hacer de menos lo que yo escribía, se señaló que muchas de mis novelas no transcurrían en España. Pero la mayoría de mis personajes son españoles y mi país está presente en mis novelas, aunque éstas no resulten típicamente españolas. Yo no escribía, por ejemplo, el tipo de folclor del que algunos han sacado tanto partido. Hay gente que espera que la literatura, el teatro, el cine y la pintura españoles sean folclóricos, pero la España que yo conozco es un país bastante normal, lo era incluso durante la dictadura, en el sentido de que nuestras ciudades no son muy diferentes de otras ciudades europeas. En España hay gente culta que no ha sido retratada en ninguna novela española. Hubo cierta tendencia a escribir de pasiones y crímenes rurales<sup>31</sup>, y de mujeres con navaja en la liga. Mis libros no se ajustaban a ese cliché. (Marías, 2008: 379)

Ésa es una cuestión que está en el centro de su artículo de 1990 «No pareces español» (Marías, 1991: 113-125). Un texto en el que Javier Marías apuntaba al miedo de los españoles a carecer de señas reconocibles, sobre todo de cara a la mirada exterior: «un injustificado e irracional temor a caracer de características, a convertirse en luxemburgueses, belgas o noruegos, por mencionar súbditos de los que ni siquiera pueden enumerarse tres lugares comunes sin empezar a confundirlos con suizos, holandeses o suecos: para los que no hay tópicos inequívocos» (1991: 117). Porque sin esos tópicos se diría que «existe un resto de conciencia de que la mirada exterior, tan importante para la propia imagen y para la propia pervivencia, ni siquiera se dignará posarse en España a menos que España siga dando lo que se ha esperado de ella (lo que se le ha exigido) desde hace un par de siglos» (Marías, 1991: 117). Y cómo ese miedo del «español recalitrante», que anida en todo español, impedía la «beneficiosa, deseada e indispensable» tradición la imagen tópica y folclórica del país (Marías, 1991: 117). Una imagen tanto más mortificante, a juicio de Javier Marías, pues acostumbra a centrarse en el «entusiasmo por la “gente bestia” [...] que ha sido una de las marcas indelebles que lo español ha ido dejando a su paso por los escasos lugares por los que ha pasado en los últimos doscientos años, y aun antes, desde hace quizá quinientos» (1991: 118). No otra cosa que la traición a esta imagen atávica, cuando no tercermundista, era lo que proponían Javier Marías y los escritores novísimos desde el comienzo. Una postura que recuerda a aquella acerca de la cual Juan Benet discurría en el ensayo «Sobre la necesidad de la traición» (2003: 79-98). El tema del ensayo es el estatuto ambivalente del traidor dentro del Estado, necesario por la novedad y el cambio que aporta respecto a la tradición nacional, a la vez que su acción disidente refuerza los vínculos tribales entre los ciudadanos y por eso no hace sino fortalecer la tradición que combate (Benet, 2003: 98). Sin tratar ningún asunto literario, el texto de Benet sí resiste fácilmente una doble lectura en esa clave: el papel de traidores respecto a la tradición recalitrantemente española es el que encarnaron Juan Benet y los escritores que vieron en él a un maestro al que seguir.

Así, la traición de Javier Marías, iniciada en los libros de juventud, al pasar de soslayo por la realidad española, y culminada en los de madurez reflejando una imagen de España y los españoles alejada de tópicos, es una traición también a esas expectativas foráneas sobre la imagen del país. Un hecho, concomitante a la acción generacional de

---

<sup>31</sup>Sin duda una alusión a *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, y a la estética llamada del «tremendismo» (Jones, 1985: 27-35).

los novísimos, que sirve para explicar en gran medida la futura buena recepción de la literatura española en el resto de Europa. Precisamente en este elemento, Manuel Vázquez Montalbán, otro autor que gozó de no poco reconocimiento al otro lado de los Pirineos, había cifrado, en 1998, ese éxito de la literatura española contemporánea:

El notable éxito de la novela española en algunos países europeos se fundamenta precisamente en la sorpresa que recibe el lector extranjero ante una propuesta literaria con la que puede identificarse. Hasta hace muy poco predominaba la recepción apriorística y a toda muestra literaria española se le exigía que evocara cervantinismo o garcíaalorquismo, los dos modelos más fácilmente reconocibles. Espontáneamente las novelas españolas asumen el patrimonio universal de la novela y proponen códigos e identidades universales que puedan convertir en cómplice y co-autor a cualquier lector del mundo (1998: 90)

Pero a comienzos de los setenta, el propósito de «desespañolización» hallaba en las novelas de Javier Marías el mejor ejemplo quizás de esa voluntad, común a su generación, de alcanzar una cierta «expatriación simulada», por decirlo con palabras de Jordi Gracia (2001: 197). Así, mediante esos protagonistas extranjeros y ambientaciones exóticas, que según Elide Pittarello testimoniaban un «desarraigo ilusorio y aventurero» (Marías, 1996: 12), esas novelas encarnan aquel fenómeno de «dogmatismo *à rebours*», de rechazo del realismo y de la realidad española, que Castellet señalaba en el prólogo a *Nueve novísimos*, una réplica al dogmatismo «de quienes predicaban, desde la otra generación, con un determinismo mecánico que vaciaba a la literatura de su carácter de experimentación creadora» (1970: 22). Se aparecen proféticas en este contexto las palabras de Jaime Gil de Biedma en «Carta desde España» (2010: 686-692), artículo fechado en 1965: «no sería extraño que dentro de muy poco se desencadenase una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado bajo diversas etiquetas y con varios matices, durante los últimos quince años. En los poetas jóvenes, ese movimiento ya empieza a dibujarse» (2010: 692). Masoliver-Ródenas ha condensado en esta reflexión las relaciones entre el desdén hacia los modelos castizos españoles, el zeitgeist sesentiochista, la dimensión simbólica de la antología de Castellet como emblema de esa época, y la posterior maduración hacia la prosa de muchos de los «novísimos» originales:

Las revueltas estudiantiles en París y México confirman el nacimiento de un nuevo poder: el de la juventud. Un poder que está en el centro de la narrativa de los novísimos [...]. Esta juventud, hija de unos padres acomodados, viaja sin restricciones y conoce nuevas experiencias. Los Pirineos se borran como frontera africana y el españolismo se ve sustituido por el europeísmo. España como tema y sobre todo como problema ha desaparecido. En 1970 José María Castellet publica *Nueve novísimos*, una antología de poetas que acabarán por afirmarse, muchos de ellos, como novelistas: Manuel Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix o Ana María Moix (2004: 38).

A esta última circunstancia aluden Gracia y Ródenas de Moya con la expresión «novísimos en fuga» (2011: 652-655), significando con ello que «la mayoría de los nuevos poetas profesionalizaron su escritura fuera del terreno de la lírica» (2011: 652). Un hecho confirmado por las trayectorias posteriores de los propios «novísimos». Azúa ha declarado que «hay mucha narrativa minúscula, microscópica en los poemas de algunos Novísimos» (1998: 206). Asimismo, afirma que sintieron atracción por la narrativa desde el principio, por lo que no es de extrañar «que la mayoría de los Novísimos se dedicara posteriormente a la novela» (Azúa, 1998: 206). El propio Castellet había hecho notar esa inclinación a la narrativa en el prólogo (1970: 42). Y ejemplos de ello podemos encontrarlos en poemas de Azúa (Castellet, 1970: 144-146 y

148), Molina Foix (Castellet, 1970: 185-189), Ana María Moix (Castellet, 1970: 219-231) o Leopoldo María Panero (Castellet, 1970: 235-251). De otra parte, Juan José Lanz ha hablado de «poema-crónica» para definir los de Vázquez Montalbán, cuyos versos «novísimos» entroncan con la escritura híbrida poético-prosística de *Manifiesto subnormal* (2002: 9). Desde 1970, todos los «novísimos», salvo Martínez Sarrión –autor sin embargo de una importante trilogía memorialística (1990b, 1993 y 2002)- y Guillermo Carnero, firmaron una novela al menos. Félix de Azúa y Molina Foix experimentaron sustancial reconocimiento como narradores a partir de los años ochenta. Mientras que Vázquez Montalbán fue el novelista más conocido del grupo, sobre todo gracias a la popularísima y longeva saga de género negro *Serie Pepe Carvalho* (1972-2004). Carnero reconocía en 1982 que «los componentes de ese grupo que Castellet llamó “novísimos” eran en 1970 una nómina por necesidad provisional. El tiempo ha demostrado que muchos de ellos, ni siquiera tenían una vocación poética sólida» (2008: 190). Esa reflexión coincide con el parecer de Prieto de Paula para quien en las décadas sucesivas sólo se dio la consolidación del «núcleo fuerte de los novísimos antologados por Castellet –Sarrión, Leopoldo María Panero, Gimferrer, Carnero-» (Rico, Gracia y Bonet, 2009: 125-126). En el mismo sentido, Félix de Azúa escribiría en 1995 sobre el estatuto poético de los «novísimos» originarios:

El tiempo [...] ha esclarecido que los Novísimos eran fundamentalmente gente de letras, y no exactamente “poetas”. De los nueve, tan sólo Martínez Sarrión y Panero han contribuido sustancialmente a la poesía castellana de estos últimos años con trabajos relevantes. Gimferrer lo ha hecho en lengua catalana [...] pero al menos no ha traicionado el espíritu de la antología. Sólo este trío mantienen figura pública de poeta. [...] Los otros seis son ya históricos de la poesía y no poetas vivos; son el pasado, no el presente. (1998: 202)

Así pues, todas las opiniones parecen indicar que muchos de los mejores frutos de ese fenómeno *novísimo* iban a encontrar su cauce en la prosa. Acerca de esa permeabilidad generacional entre poetas y prosistas, es interesante volver a recuperar el libro de Clotas y Gimferrer, *30 años de literatura en España* (1971). Dividido en dos partes, una dedicada a la novela y la otra a la poesía, y cuya redacción había corrido a cargo de Clotas, de un lado, y de Gimferrer, del otro, respectivamente, el volumen sobresale como muestra representativa del sentir de los jóvenes literatos hacia 1970. No en vano, según leemos en la «Nota del editor», el proyecto respondía a la voluntad de «dar publicación a las opiniones, reflexiones, comentarios o análisis de una serie de jóvenes sobre los últimos treinta años de nuestra vida literaria» (Clotas y Gimferrer, 1971: 9). El balance de Clotas sobre la narrativa<sup>32</sup>, si bien discreto en lo que hace al discernimiento crítico, sí merece citarse puesto que habla en él de unos «*novísimos* de la novela», y justifica la temprana inclusión de esos autores –José María Guelbenzu, Ana María Moix, Vicente Molina Foix, Germán Sánchez Espeso, Cargenio Trías (nombre de pluma de los hermanos Carlos y Eugenio Trías), Pedro Antonio Urbina y Manuel Vázquez Montalbán-, porque Castellet «ha dedicado un libro a la actividad poética de esos autores» (Clotas y Gimferrer, 1971: 14). Estableciendo de esta manera un vínculo directo entre *Nueve novísimos* y los novelistas de esa nueva promoción a los que atiende, en cuyas nóminas se repiten cuatro de los nombres. Aunque la descripción de esa «novela novísima» es forzosamente superficial y apresurada por lo tempranísimo de

---

<sup>32</sup>Una versión primeriza del trabajo de Clotas había aparecido como artículo en *Cuadernos para el Diálogo*, en mayo de 1969, y levantó ya cierta indignación crítica por su desparpajo (Sanz Villanueva, 1972: 33).

la recensión (apenas un año después de aparecido *Nueve novísimos* y tres de *El mercurio* de Guelbenzu), sí es relevante empero la voluntad de sumarlos al corpus literario español. Esto es, el ánimo de dejar constancia de que muchos de los nuevos prosistas se hubieran visto reflejados en la sonada antología de Castellet. Son asimismo relevantes los rasgos que enumera Clotas en su trabajo sobre esa «promoción subnormal» (1971: 56-64) como la llama –el adjetivo tomado del *Manifiesto subnormal* del «novísimo» Vázquez Montalbán-, y coinciden con las características que resaltarán críticos y estudiosos: «hablan mal de *La hora del lector*, de las novelas de García Hortelano y de los poemas de Blas de Otero [...] admiran más a Juan Benet que a Martín Santos» (1971: 58-59). Es decir, el desdén hacia tres de los emblemas del realismo español más o menos *engagé*, así como la preferencia por Juan Benet como opción renovadora. Con todo, hay que precisar que esos juicios sobre los autores «sociales» de la generación anterior serían más mesurados con la distancia del tiempo. Como escribiría Javier Marías: «habíamos crucificado a nuestros padres (cometiendo, dicho sea de paso, alguna que otra injusticia)» (2000: 60). Así por ejemplo la valoración positiva de la poesía de Blas de Otero por parte de Gimferrer (1993: 23) o Félix de Azúa (1998: 203). En cuanto a García Hortelano, gran amigo de Benet, Marías iba a recordar que las diferencias literarias no hicieron mella en el buen entendimiento personal: «no se le ocultaba que los escritores más jóvenes que frecuentábamos a ambos nos sentíamos literariamente más cerca de su amigo. Jamás le vi un gesto de reproche o despecho por eso» (2000: 261). Parecidas palabras de amabilidad leemos en Azúa (1998: 198-200) y Vázquez Montalbán (2012: 165-168). Por último, los estudiosos han señalado el precedente y el reconocimiento postrero de los poetas de los 70 en buen parte de la obra de autores de la generación anterior como Gil de Biedma, Valente, Brines, José Agustín Goytisolo, Barral, Claudio Rodríguez o Caballero Bonald (Olivio Jiménez y Morales, 2002: 254). Para no abandonar el caso emblemático de Pere Gimferrer, podemos citar la opinión de Julia Barella. En efecto, Barella ha insistido en el efecto revulsivo del éxito de *Arde el mar* y *Nueve novísimos* en la literatura española de la época (Bou y Pittarello, 2009: 156). Aunque la estudiosa ha matizado que si bien los nombres de poetas españoles contemporáneos no figuran en abundancia en las declaraciones y poéticas de la nueva hornada, la «generación de poetas que precedió a los *Novísimos* ya había establecido las pautas» sobre las que iba a edificarse el discurso de la nueva generación (Gimferrer, 2000b: 27-29)

Pese a todo en 1970 o 1975, el vituperio del pasado reciente de la literatura española formaba parte de las enseñanzas de esos escritores. Así pues, pocos libros como *Tres cuentos didácticos*, con su programático desdén hacia la literatura comprometida al que se apunta desde el título, ejemplifican ese trasvase generacional entre los ámbitos de la poesía y la prosa. *Tres cuentos didácticos* apareció en La Gaya Ciencia, la editorial fundada y dirigida por Rosa Regàs, tras su paso y vinculación anterior al grupo barcelonés de Seix Barral. Era el nº 16 de esa nueva colección y aparecía en abril de 1975, aún en vida de Franco, un volumen que hacía bandera del desprecio dirigido tanto a la concepción socialmente crítica de la literatura como al país al que se la asociaba, todavía indesligable del régimen franquista. Como también *Travesía del horizonte* había sido publicada por La Gaya Ciencia en 1973. Editorial de referencia en los últimos años del franquismo y la Transición aparecerán obras de Juan Benet, Eugenio Trías, Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Álvaro Pombo o Félix de Azúa (Carabantes de las Heras y Viamonte Luciendes, 2012; Trías, 2003: 336-337; Vila-Sanjuán, 2003:

47-50). Como se ve, algunos de los nuevos nombres de la narrativa española de los 60 y 70 hallaron cobijo y promoción en La Gaya Ciencia, bajo el sello de Rosa Regàs, o «sub rosa» por decirlo con el título del volumen de cuentos de Juan Benet que también se publicó en ese sello. Una colección cuyo perfil prefiguraba las tendencias y los nombres que iban a ser referentes en la literatura de la democracia, como señalaría Vázquez Montalbán (VVAA, 2001: 27). Sobre el sello de Rosa Regàs hablaremos un poco más adelante, al atender al estimulante mundo cultural barcelonés de los años sesenta y setenta que sería determinante en la historia cultural de España en las décadas siguientes.

La porosidad generacional novísima que testimonia el volumen de 1975 es algo que los protagonistas directos han subrayado: Javier Marías explicaría que el proyecto narrativo de los «cuentos didácticos» surgió con el deseo de demostrar que «la solidaridad entre los prosistas también podía encarnarse en un libro y competir en ese aspecto con la famosa antología *Nueve novísimos* de 1970» (2000: 62). Las palabras de Marías sobre la solidaridad grupal que expresaba el libro, además de corroborar declaraciones suyas ya citadas, demuestran la clara conciencia del autor de pertenecer a un grupo generacional articulado sobre el referente de la antología de Castellet. De otro lado, aunque no tiene poesía original publicada, no hay que olvidar que Marías ha sido traductor de poesía en lengua inglesa, traduciendo al español a autores como John Ashbery, Seamus Heaney, W.H. Auden o las incursiones poéticas de novelistas como Faulkner, Nabokov o Robert Louis Stevenson, un hecho que refuerza tanto más la afinidad de Javier Marías con el grupo de poetas<sup>33</sup>. De su parte, Vicente Molina Foix ha escrito que «nuestra amistad se ha cimentado en una unidad de presupuestos estéticos que dio en su momento origen a un manifiesto que se llamó *Tres cuentos didácticos*» (Grohmann, 2002: 21). O, al fin, la dedicatoria de Félix de Azúa en su libro *Lecturas compulsivas* (1998), que menciona a Molina Foix y Marías, y reza: «con ellos aprendí a leer y con ellos continúo aprendido a escribir» (1998: 1). En ese libro encontramos además una oportuna evocación de la amistad literaria con Marías: «he pasado tardes innumerables con Javier Marías observando cómo daba vueltas y más vueltas a un párrafo de Nabokov, de James, de Conrad, como un entomólogo fascinado por un díptero de singular rareza» (1998: 13-14). De igual manera, en *Autobiografía de papel*, donde ha dado cuenta de su tránsito de la poesía a la prosa (2013a: 87 y 92-93), Azúa ha narrado un punto de partida similar al expuesto por Marías en «Desde una novela no necesariamente castiza». Evidentemente, destaca que los tres autores de los «cuentos didácticos» fuesen tres de los primeros jóvenes en acercarse a la casa de Benet en Pisuerga 7 (Benet, 1997: 319), junto a Gimferrer, es decir, tres poetas «novísimos», mientras el cuarto, Javier Marías firmaba junto a dos de ellos el volumen de relatos «didácticos» en 1975; otra muestra de la importancia de Juan Benet como aglutinador de los escritores jóvenes más destacados.

La noción de «manifiesto» que propone Molina Foix para los «cuentos didácticos» concuerda además con la descripción de *Nueve novísimos* que algunos de esos poetas han empleado para hablar de la antología castelletiana. Así Guillermo Carnero, ya en 1970, había declarado: «José María [Castellet], que es hombre muy sagaz, sabe que los manifiestos crean historia. En esa convicción ha preparado una

---

<sup>33</sup>Puede consultarse un listado completo en la página web del autor: <http://www.javiermarias.es/JMtraductor/JMtraductor.html>

visión a priori del panorama poético de estos últimos años» (2008: 145). Y años después lo llamaría la «antología-manifiesto de 1970» (2008: 274). En la misma senda, Martínez Sarrión declararía que la antología del 70 fue la «última concebida como los manifiestos de las vanguardias clásicas» (2002: 61-62). Como para Marías y Villena, *Nueve novísimos* era según Guillermo Carnero un «hecho generacional», el «hito que marca ese período» (2008: 34). De eso parece desprenderse no solamente el reconocimiento de los escritores jóvenes en el controvertido blasón en que se había convertido el título de *Nueve novísimos poetas*, sino la voluntad de mostrar en un proyecto narrativo una unidad igualmente reconocible de presupuestos estéticos.

Más allá de la semejanza en la eufonía de sus respectivos títulos y la coincidencia de dos de los nombres en la nómina de autores, de la percepción de continuidad entre *Nueve novísimos* y *Tres cuentos didácticos* ha dado muestra los interesantes recuerdos de aquella época de Álvaro Pombo. Pombo, del que ya hablamos unas páginas atrás, desde su residencia en Inglaterra comenzará a relacionarse con los nuevos nombres de la literatura española a través de Molina Foix, quien había sido antologado en «el libro del momento: *Nueve novísimos*» (Pombo, 2002: 73). Es significativo además que los dos escritores partiesen de una situación parecida, como ha remarcado Masoliver-Ródenas: «Pombo y Molina Foix están dentro del grupo que se fue al extranjero por las opresivas condiciones culturales y que, apenas vieron una posibilidad de incorporarse a una prometedora renovación, regresaron a España» (Masoliver-Ródenas, 2004: 207). En efecto, esos nuevos nombres, entre los que se contaban Molina Foix, Azúa y Marías, eran, en palabras de Pombo, los representantes de una «España desconocida y juvenil, como una nueva sensación a flor de piel» (Pombo, 2002: 73). Pombo, al destacar los «tres cuentos didácticos» y a sus autores como emblemas de la joven literatura española, había visto también, en este proyecto común, una prolongación de la antología de Castellet:

Era el tiempo de pósters de La Gaya Ciencia, *Tres cuentos didácticos*, de los tres más prometedores espadas narrativas del momento: Javier Marías, el narrador babycito que en aquel póster umbrío me recuerda a lord Byron, Félix, oh Félix, de Azúa, el chico más guapo de su generación, y el propio Vicente, con su devenir mediterráneo [...], todos ellos, los tres, tan fascinantes y recién traídos de la mar salada, ¡oh héroes verdiblanco de la patria lejana y literaria! (2002: 74)

Un parecer que ha manifestado igualmente Alexis Grohmann en su trabajo sobre Javier Marías, señalando el paralelismo entre «cuentos didácticos» y *Nueve novísimos*: «*Tres cuentos didácticos* did not rival Castellet's anthology. In fact, it has gone relatively unnoticed. It merits some critical attention though, not least from a literary-historical perspective, if only because it embodies, albeit on a much smaller scale, the prose equivalent of *Nueve novísimos*» (Grohmann, 2002: 21-22). Todo eso justifica que pueda hacerse extensivo a la prosa el fenómeno novísimo que comenzaba en la poesía, y permite situar entonces a las dos primeras novelas de Javier Marías en la órbita de una estética novísima de la novela, en la misma media que también participaban de ella las narraciones primeras de sus compañeros «didácticos», *Museo provincial de los horrores* (1970) y *Las lecciones de Jena* (1972), de Molina Foix y Azúa respectivamente (Masoliver-Ródenas, 2004: 146-147, 201 y 250). Una situación, por lo tanto, pareja en el campo de la narrativa a la que se daba en poesía, como ha puesto de relieve Prieto de Paula (1996), quien trabajando a partir del ámbito de la lírica ha señalado las

transformaciones que afectan al conjunto de la generación<sup>34</sup>. Como escribe Masoliver-Ródenas, las diferencias entre los distintos poetas no impiden que haya «desde luego una estética de los novísimos, y [que] las coincidencias que señala Castellet en su antología siguen siendo válidas [aunque] este esquema es, desde luego, tan exacto como simplista» (2004: 40). Simplista porque, al igual que sucede con los novelistas, la aglutinación estética generacional no debe pasar por alto la singularidad de cada una de las voces; un error heurístico frecuente que nosotros hemos querido evitar a toda costa, como mostraremos cuando nos detengamos sobre la espinosa cuestión de los *grupos generacionales*. Así pues, el propio Masoliver-Ródenas había cifrado de este modo los rasgos definitorios de la nueva literatura:

rechazo de la tradición realista, del localismo y del nacionalismo, de los principios morales o ideológicos; énfasis en el placer de la narración y en la libertad de la imaginación, sin caer en el experimentalismo; búsqueda de modelos extranjeros, especialmente ingleses [...]; reconocimiento de la obra de algunos escritores españoles como Juan Benet en la novela o Jaime Gil de Biedma en poesía; dominio de la ironía frente al humor corrosivo y crítico de la tradición realista; afirmación de la realidad literaria como distinta a otras realidades o expresiones de la realidad y, al mismo tiempo, aceptación de la influencia de otras expresiones artísticas, sobre todo de la música (pop y jazz) y del cine. (2004: 442)

Defenida así la novela novísima tiene dos ejemplos inmejorables en *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*. Porque esta descripción coincide en lo esencial con los aspectos que resalta Alexis Grohmann en esas dos novelas:

The two novels are instances of writings imitative of foreign texts and are therefore concomitantly consciously anti-mimetic and anti-realist; characterized by a return to more traditional forms of storytelling; playfully, self-consciously, and ironically entertaining; extravagantly cosmopolitan in their choice of exclusively non-Spanish settings, characters, and literary and cinematic models; works which privilege form and style over content and, by implication, assert the autonomy of the work of art. (2002: 25).

Grohmann apunta sobre todo a la naturaleza lúdica, jovialmente imitativa y desacomplejadamente narrativa de los dos primeros libros de Javier Marías. Sobre *Los dominios del lobo*, Marías ha escrito: «era seguramente más cinematográfica que literaria: el estilo corto y seco, sin casi adjetivación, los diálogos cortantes, los personajes inspirados en los de infinitas películas inolvidables» (2005: 29). Esto es, estaba impulsada por una emulación conscientemente estética –la imitación de un imaginario artístico ya existente (el hipertexto cinematográfico, en este caso)- antes que por una ambición de dar cuenta de la «realidad» o mucho menos, por su ambientación americana, de «la realidad española». Reservamos para el siguiente punto el estudio del significado de esa apropiación de los recursos cinematográficos en *Los dominios del lobo*, más allá de lo que tenía de negación literaria de la realidad española. Así pues, estas características las iba a resaltar igualmente Masoliver-Ródenas vinculando la novela de Marías en los primeros 70 con las señas de identidad de la narrativa novísima:

---

<sup>34</sup>En lo que atañe estrictamente al ámbito poético, los siguientes trabajos se han ocupado de las evoluciones de la poesía española contemporánea en la década de los setenta: Amorós, 1989; Barella, 1983; Barnatán, 1978; Bayo, 1995; Bousoño, 1984; Carnero, 1983; Ciplijauskaitė, 1990; Cuenca, 1980; Dadson y Flitter, 2000; Debicki, 1994; García Martín, 1996; González, 1980; Grande, 1970; Lanz, 2007b y 2011; López de Abiada, 1989; Olivio Jiménez, 1989 y 1998; Olivio Jiménez y Morales, 2002; Pereda, 1981; Pérez Parejo, 2007; Prat, 1982; Prieto de Paula, 1991 y 1996; Provencio, 1988a y 1988b; Siles, 1975, 1976 y 1989; Talens, 2000; Villena, 1986b; Yagüe López, 1997.

La imaginación, el cosmopolitismo y el rechazo de la realidad española, el sentido de la aventura y del juego, el acercamiento a la cultura anglosajona, la destrucción de jerarquías estéticas, la ausencia de un discurso moral como reacción al dogmatismo y al moralismo dominantes, la necesidad de narrar, de liberar el flujo narrativo, de seducir al lector para que participe en la invención, el humor y una trabajada frivolidad (de nuevo, como antídoto al trascendentalismo de sus mayores) son algunos de los rasgos de esta nueva narrativa, alentada y compartida por Javier Marías en sus primeros libros (2004: 162)

Esas cualidades enumeradas ponen de relieve el nexo de unión que el mismo crítico había indicado en *Tres cuentos didácticos*, el desdén hacia los modelos de la literatura *engagée* a la que se aludía irónicamente en el título: «el hecho de que aparezcan juntos implica una identificación estética, expresada desde el propio título, ya que todos ellos atentan, en mayor o menor grado, contra el carácter didáctico y moralista de la literatura española» (2004: 146). Un punto de vista que recuerda a la alusión crítica al realismo español y su voluntad testimonial, de compromiso político y denuncia social, expresada por Juan Benet en *La inspiración y el estilo* (1966: 25). «Didáctico» fue un adjetivo que Juan Benet empleó en un sentido peyorativo en *La inspiración y el estilo* para referirse al escritor que, ignorando el cometido auténtico de la literatura, la utiliza para un fin que es ajeno a ella, la exposición de una tesis, convirtiéndola en un arma arrojada en el plano político, un vehículo de persuasión ideológica, o una simple mostración de la realidad social o histórica. El inicio de esta actitud, Benet la había situado en los hombres de letras del Siglo de las Luces, y así pudo escribir que «aquel hombre del XVIII no quiso convencerse de que la actitud didáctica le iba a privar de muchas cosas» (1966: 139). Del mismo modo, como tendremos ocasión de señalar, el adjetivo «didáctico» en esta acepción negativa fue también utilizado por el poeta Jaime Gil de Biedma, que entre los poetas de la generación joven disfrutó de un prestigio equiparable al de Juan Benet entre los narradores.

Parece claro que la referencia clásica a la que remitían los «tres cuentos didácticos» era los *Tres cuentos* de Gustave Flaubert, autor capital en el desarrollo de la novela moderna y uno de los pilares en los que precisamente se apoyaba Juan Benet para su defensa del estilo como primera cualidad de la escritura literaria, como veremos en la segunda parte del trabajo. La ironía del título podemos filiarla además a la ironía de las narraciones «didácticas» de los *philosophes* franceses del XVIII, pues no parece una casualidad que Félix de Azúa emprendiese pocos años después el estudio y la traducción de las obras de Diderot (al mismo tiempo que Marías se ocupa de la traducción de Sterne).

Una vez más las influencias extranjeras se hacen evidentes, y si *Tres cuentos didácticos* entoncaba con un clásico español lo hacía con la libertad formal, la variedad de temas y las moralejas ambiguas o paradójicas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Recordemos además lo escrito por Linda Hutcheon sobre el uso de la ironía en su relación con la parodia: «Parody then, in its ironic “transcontextualization” and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the background text being parodied and the new work, a distance usually signaled by irony» (1985: 35). Esta apreciación nos sirve para entender el mecanismo por el que opera *Los dominios del lobo*, *Travesía del horizonte* y los «cuentos didácticos». La conexión española que podía establecerse con las novelas ejemplares cervantinas estaba muy alejada por tanto de la pretendida inmediatez, estilística y de mensaje, del realismo



crítico o social. Por el momento, no profundizaremos más en el estudio de este volumen, porque del cuento de Javier Marías incluido, «La dimisión de Santiestaban», nos ocupamos más adelante. Hemos querido resaltar sin embargo la importancia del libro en tanto que ejemplifica la porosidad generacional novísima entre los ámbitos de la poesía y la narrativa, y sobre cómo puede servir para jalonar la etapa primera de la carrera de Javier Marías, empezando por el reconocimiento en los aires renovadores asociados a los poetas «novísimos» y concluyendo en la firma de un volumen en prosa junto a dos de ellos, un libro que se relaciona por su espíritu y su estética con *Nueve novísimos*, y que fue al decir de los autores su continuación, dos libros unidos por algo más que el efecto eufónico de sus títulos respectivos.

#### **2.4 Contra la tiranía del realismo: cuando una estética se convierte en pesadilla**

De acuerdo con lo expuesto arriba, se ha visto que el libro de 1975 *Tres cuentos didácticos* era un último desplante a una noción de la literatura que agonizaba. Javier Marías ha reflexionado: «En España, durante mucho tiempo, más que en otros países, ha habido una especie de tiranía estética. Durante los años 50 y 60, o se escribía novela realista o real-socialista, o aquello no iba a tener ninguna consideración» (Pfeiffer, 1999: 113). Es posible que en la frase de Marías haya un exagerado deje despreciativo al hablar de «real-socialismo». Ya hemos señalado la diversa terminología que se ha propuesto para el realismo español en las primeras décadas del franquismo, y nos alargaremos más sobre este punto. Es innegable, con todo, que esa declaración señala al vínculo que tácitamente se había dado entre esa estética literaria y la crítica social o política al régimen franquista.

De este modo, los novelistas experimentan también aquello que Luis Antonio de Villena señalaba para los poetas: «nuestro escenario de postguerra [...] parecía desolador. Éramos parcialmente injustos, sin duda. Pero la descendencia de Antonio Machado y Miguel Hernández (celebrados por masas estudiantiles y cantautores) nos agobiaba» (Villena, 1986b: 34). O como había declarado en 1970 Antonio Martínez Sarrión: «lo que importa es escribir con el mayor rigor posible y salir del ghetto entontecedor del casticismo, el noventayochismo y el machadismo anacrónicos en que está el noventa por ciento de la poesía del país, que es de una pobreza y de una incultura gloriosas.» (Campbell, 1971: 159).

Son desaires a veces exagerados o injustos, según los propios protagonistas reconocerían con el tiempo, sobre todo si pensamos que con varios escritores del 50 hay una continuidad estética evidente. El matiz que Jaime Siles apunta en la poesía es esclarecedor: «los novísimos no reaccionaron contra una poesía que, histórica y lingüísticamente, estaba ya muerta, sino contra la *noción dominante* de un discurso que, desde 1939 y salvo muy pocas excepciones, apenas –pensaban– había experimentado variación» (1989: 9). Las reflexiones de Martínez Sarrión no ofrecen duda al respecto:

hacia el año 1965, la estética dominante a partir de la posguerra, que pudiera estar representada por la «poesía social» [...] entra en crisis. Aquel rumbo se ha agotado y ya da hace tiempo en fórmulas huecas y retóricas. En dicha fecha aparece una *Antología de la poesía social* debida al poeta y estudioso Leopoldo de Luis en la que son significativas [...] las poéticas con que encabezan sus versos algunos de los incluidos, que dan la voz de alarma: es el caso de José Ángel Valente, Ángel González y Gabino Alejandro-Carriedo (1990a: 136)

De entre las voces del 50, Antonio Martínez Sarrión destacará la «depuración narrativa de Gil de Biedma, Barral o Ángel González» (1990a: 101). Sarrión ha visto además en esos autores que se alejaron del realismo dominante el enlace de su generación con las vanguardias de anteguerra: «en el arco 27-novísimos hay un escalón que está formado por los mejores de los años 50» (1990a: 231). Como apunta Víctor García de la Concha, las características de los novísimos ya se venían notando en las promociones anteriores (1989). Sobre este aspecto volveremos al hablar del concepto de «metapoesía» que tanto Carlos Bousoño como Ramón Pérez Parejo han utilizado para definir la poesía novísima. Esa idea de la continuidad con una parte de la literatura española anterior puede aplicarse igualmente a la narrativa, si se recuerda que la nueva novela de los setenta se apoya en los planteamientos de autores de la generación anterior como Juan Goytisolo, Martín-Santos, y sobre todo el gran referente generacional que representó Juan Benet como ejemplo de autor vanguardista para esos escritores.

Con todo, aquellas muestras de desprecio que hemos podido leer en Javier Marías, Luis Antonio de Villena o Antonio Martínez Sarrión, sí dan la exacta medida del tono que predomina en los jóvenes escritores del tardofranquismo respecto a eso que Jaime Siles definía bien como la *noción dominante* del discurso literario en la generación anterior. Una nueva atmósfera se había palpable hacia 1970 y Santos Sanz Villanueva ha sabido describirla así:

el descrédito que padecía el realismo del medio siglo, motejado ya sin apelación como *literatura de la berza*, la animadversión hacia el costumbrismo, término cargado de las peores connotaciones peyorativas [...] se postergaba a los escritores realistas y se estigmatizaba a quienes pudieran oler a compromiso. Isaac Montero, por ejemplo, [...] pagó interminable peaje por el delito de haber apostado frente a Benet a favor de una literatura crítica en un sonado debate de 1970 (2013a: 18)

«Literatura de la berza» fue la etiqueta denigratoria con que se designó el realismo que daba testimonio de la desolada realidad española de los 50, y significativamente fue una expresión que empezó a popularirse en los años setenta (Sanz Villanueva, 2013b: 403-405). Merece la pena detenernos a comentar esa polémica entre Montero y Benet a la que alude Sanz Villanueva. En 1970, Isaac Montero y Juan Benet participaron, junto a Caballero Bonald, Guelbenzu, Martín Gaité y Martínez Menchén, en una mesa redonda organizada por *Cuadernos para el diálogo* titulada «Literatura española, a treinta años del siglo XXI»<sup>35</sup>. El inicio de esa dura polémica puede situarse en el artículo «Sobre Galdós», publicado por Benet en *Cuadernos para el diálogo* en marzo de 1970 (1983: 89-99). Ahí Benet manifestaba su «total carencia de interés» por la obra de Galdós (1983: 89) y arremetía contra el «realismo sin ornato» y la vulgaridad de la literatura con aspiraciones sociológicas, que a su juicio encarnaba la obra del escritor canario (1983: 97). La discusión entre Montero y Benet, encendida por aquella mesa redonda en la que ambos participaron, se prolongaría en las páginas de *Cuadernos para el diálogo*. A la defensa emprendida por Isaac Montero del realismo y su responsabilidad histórica, Benet replicará diciendo que «el arte literario es tan idóneo para hacer la revolución como el cuplé patriótico para ganar una guerra en ultramar. Son cosas que rara vez casan: la literatura por tener un “status” propio, tiene su propia moral

---

<sup>35</sup>El debate se halla parcialmente reproducido en *Cartografía personal* (Benet, 1997: 44-45). Un seguimiento detallado de la polémica Benet-Montero y los argumentos y contrargumentos se encuentra en Compitelo, Manteiga, Herzberger (1984: 137-138).

que no tiene por qué coincidir con el deber social [...] impuesto por el momento histórico» (Compitelo, Manteiga y Herzberger, 1984: 139). No hay que olvidar que esa primavera de 1970, mientras se desarrolla este encendido debate sobre el realismo, es la que ve la publicación de *Nueve novísimos*. Así, la recepción de la antología y su significación pueden ser leídas a la luz del contexto que proporciona la polémica Benet-Montero. De este modo, la distinción explícita que hace Juan Benet entre el compromiso político y la labor literaria se aparece como un precedente claro de la actitud de Javier Marías y los escritores novísimos. El mismo Benet fue consciente de ello y así se expresaba en una entrevista de 1975: «disimuladamente estoy creando una doctrina de la literatura no comprometida. Porque a un ingeniero no se le dirá: “Oiga, vamos a hacer un hormigón marxista”. Si se define de alguna manera es por la ambigüedad de sus ideas. Conozco pocos casos que tengan una posición doctrinaria convincente y hayan hecho avanzar la literatura» (1997: 82).

Las críticas de Juan Benet ponen el acento, como vemos, en el empleo de la obra literaria para finalidades extraliterarias, un hecho indesligable de la coyuntura histórica de España durante décadas. En efecto, desde esos mismos años setenta los estudiosos han explicado las tendencias de la literatura española en el mediosiglo por la anormalidad de la situación cultural del país: en primer lugar por el atraso económico (Fernando Morán, 1971a y 1971b; Gil Casado, 1975); en segundo lugar, por la dictadura política, cuya manipulación del lenguaje, y la consiguiente distorsión de la realidad a través del discurso oficial, estaba en el centro de las preocupaciones de los escritores realistas, y contra la que reaccionaron, bien fuera a través de la desmitificación de la propaganda franquista (Dolgin, 1991) o con la depuración del lenguaje a la que aspiraban los escritores adscritos a la tendencia neorrealista (Jurado Morales, 2013). Ya hemos hablado de esta corriente neorrealista páginas atrás, una tendencia cuya razón moral podría ilustrarse con estas palabras elocuentes de Carmen Martín Gaité en su homenaje a Ignacio Aldecoa: «hartos de retórica triunfalista [...] rechazar su hinchazón engañosa. [...] hartos de tanta mentira; [el realismo] era nuestra única opción de protesta» (1994: 83 y 111). Esa voluntad de negar a través de la estética realista el discurso del franquismo, y constiuirse así en un primer eslabón en la recuperación de la modernidad literaria cercenada por el régimen, no iba a pasar desapercibido para algunos de los miembros de la generación más joven, como contaría Manuel Vázquez Montalbán: «no hay manifestación de artes y letras en la que [la obra de los escritores del 50] no aportara una alternativa al lenguaje oficial y contribuyera así a aumentar y modificar la tradición, el patrimonio [...] hicieron del rechazo de la mentira franquista la razón fundamental de su verdad estética» (1998: 67-68). La estrategia del realismo era «vocación de claridad y lucidez frente al engrudo indigesto de la propaganda oficial» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 117). La «negación de la no verdad que era la cultura del Régimen», por volver a citar a Vázquez Montalbán (VVAA, 2001: 17). O como lo había dicho Juan Goytisolo en el artículo «El realismo de los novelistas españoles irrita a los inquisidores de Francisco Franco» (publicado en México en 1960), texto de título y retórica grandilocuentes, y síntoma de las corrientes realistas más *engagées*, que el mismo Goytisolo pudo ejemplificar durante su etapa más militante en su obra de creación y en sus textos preceptivos, al escribir que «para los escritores españoles, la realidad es nuestra única evasión» (2002: 339). La búsqueda, en suma, de una «oposición discursiva al franquismo», como dijo Geneviève Champeau en el título de sus artículos más conocidos sobre el realismo español del mediosiglo (1988). Y

ciertamente ése es el tono que predomina en los escritos programáticos o de poética de la que podemos leer en la antología que preparó Jordi Gracia sobre la estética realista de los cincuenta en *Crónica de una deserción* (1994: 197-244).

Pero esa era una concepción de la literatura, tanto en su vertiente neorrealista como en la más explícitamente socialrealista, o en la variedad de grados intermedios entre esos polos que pueden encontrarse en la literatura del realismo crítico del mediosiglo, indesligable sin embargo de las consecuencias de la Guerra Civil. Así, Fernando Morán podía escribir «la guerra civil, o mejor sus consecuencias, acarrearón otro condicionamiento para la novela: este género se encarga de funciones que propiamente no son de su obligación. Funciones sustitutivas de las que corresponden al periodismo o del libro documental. En la novela “se puede decir” -debido a su rótulo de ficción- lo que no es posible en la prensa o en libre reportaje» (1971b: 314). Ya hemos abordado antes el asunto del realismo o los realismos dominantes en la literatura española desde la posguerra. A despecho de parecer redundantes es necesario remitir a trabajos como los estudios clásicos de Jordan (1990) y Champeau (1993), los análisis de la novela social española de Sanz Villanueva (1980) o Álamo Felices (1996), o la más reciente aproximación de Jurado Morales al grupo neorrealista de *Revista Española* (2012), y su anterior trabajo sobre la trayectoria narrativa de Martín Gaité (2003), así como al trabajo anterior de Luis Miguel Fernández (1992) para hacerse una idea cabal de la compleja maraña de implicaciones éticas y políticas que conllevó la escritura literaria en España durante las primeras décadas del franquismo. Para no hablar de la censura, que no sólo pesaba sobre la prensa sino también sobre las obras de ficción, pues como ha resumido Sanz Villanueva «el realismo se convirtió además en un medio para sortear la censura» (2010: 14). En cualquier caso, es pertinente destacar unas reflexiones de Sánchez Ferlosio, cuya novela *El Jarama*, como se ha dicho, sería «modelo a imitar» en el neorrealismo del mediosiglo, para dar la medida de los condicionamientos extraliterarios (morales y políticos) a que estaban sometidos los escritores españoles. Con conciencia y conocimiento Ferlosio declaraba en una entrevista televisada de 1987<sup>36</sup>:

El compromiso político y social no debe entenderse directamente. El compromiso político se ha concebido de una manera muy directa y muy inmediata, y entonces se ha convertido un poco en la patente de reconocimiento que unos determinados grupos le concedían a uno si se atenia a unas determinadas consecuencias. Y entonces del compromiso se ha abusado en el sentido de que era el modo de obtener la sanción y la salvación moral por aquellos grupos a quienes uno quería tener como adictos. El compromiso ha cerrado muchísimas vías de expresión y ha sido una censura interior muy fuerte. [...] Uno quería ser aceptado y reconocido entre los rojos, y entonces no tenía la libertad para escribir lo que le diera la gana, sino que escribí *El Jarama*, que era un libro que podía ser acepto, de un modo inmediato superficial, y pueril a aquellos a quienes uno quería complacer. Y en este sentido yo creo que en *El Jarama* algo de eso hay. Hasta cierto punto, lo escribí entonces con gusto y creía que con una determinada convicción, pero retrospectivamente me di cuenta que si yo hice ese género fue porque era el género que exigía el ambiente del compromiso más o menos izquierdista, vagamente izquierdista. [...] Al realismo, por un lado, se le descubre a la larga eso de que adolece precisamente *El Jarama*, se descubre a la larga que es una cosa que está escrita bajo una determinada presión y entonces no es una obra escrita con la libertad y la sinceridad total de la persona.

---

<sup>36</sup>«Rafael Sánchez Ferlosio: Después del diluvio» <http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/entrevista-rafael-sanchez-ferlosio-serie-tiempos-modernos/728850/> (consultado 27 de agosto de 2012).

Queda patente en lo dicho por Ferlosio que la internalización del compromiso antifranquista de los escritores a través de sus obras podía funcionar como una censura interiorizada que rivaliza en fortaleza con la censura exterior del régimen. La tiranía estética, como decía Javier Marías; un imperativo moral y social impuesto por la situación de dictadura, como reconocería Juan Goytisolo: «estas obras [...] respondían a nuestra voluntad de reflejar lo vetado por la censura, de cumplir el papel informativo que normalmente corresponde a la prensa en los países democráticos» (2005: 13). Pero la realidad española de los 50 y primeros 60 era peor de lo que las obras literarias podían reflejar, por esas mismas limitaciones que imponía la censura. Y esa había sido una impotencia de la literatura realista de intención crítica que Juan Benet no dejó de señalar en 1980: «un simple paseo por los pueblos y suburbios de la España de los 50 era mucho más dramático y sobrecogedor que la lectura de veinte novelas de la así llamada escuela realista» (1981: 28). De cualquier forma, esa situación, que en mayor o menor grado instrumentalizó la obra literaria, resultaba ya anacrónica a ojos de los escritores más jóvenes; así, Félix de Azúa, resaltaría ese aspecto al hablar de la importancia simbólica de los «novísimos»:

Aparecía, en primer lugar, la ruptura con una concepción moral de la poesía heredada de la guerra civil. Tanto los fascistas como los comunistas habían logrado reducir el campo poético a una discreta agencia de publicidad. Exceptuando algunos grandes nombres del campo azul, como Luis Rosales, y del campo rojo, como Blas de Otero, el grueso, la tropa poética, se dedicaba a hacer propaganda de sus respectivos equipos de fútbol planetarios (1998: 203)

Una opinión compartida por historiadores de la literatura: «con la perspectiva que nos dan los años transcurridos desde la antología de los “novísimos” [...] podemos afirmar que los poetas allí antologados y sus coetáneos proponen, ante todo, un nuevo esteticismo que contrarreste la misión moralista –y a veces intencionadamente didáctica– que siguen cumpliendo algunos de los autores consagrados» (Olivio Jiménez y Morales, 2002: 253-254). Una deslocación se hacía tanto más evidente por cuanto las circunstancias sociales de la realidad española iban transformándose con el albor de los años setenta y se agrandaba la distancia entre la realidad de la sociedad española y el régimen político, como escriben Gracia y Ródenas de Moya: «la evidencia del anacronismo del sistema franquista era tan flagrante que hacía obsoleta la declaración de principios que en el fondo fue siempre el registro social» (2011: 159).

Esa percepción de anacronismo había sido la causa del desdén temprano de Pere Gimferrer por la poesía crítica (con independencia de lo loable de sus pretensiones políticas o sociales) y el interés consiguiente por la tradición vanguardista de anteguerra:

En aquel año<sup>37</sup>, dejando de lado a figuras como Riba o Aleixandre, que venían de antes de la guerra, la literatura más actual era la literatura social que, pese a que se basaba en la contravención de la impostura que la rodeaba, y desde este punto de vista me habría podido inspirar curiosidad, tenía también un desinterés absoluto por el tipo de transgresión que habría podido atraerme respecto a aquella impostura. [...] la mayor parte de aquella poesía no me interesaba porque, pese a que impugnaba la literatura ambiente<sup>38</sup>, lo hacía desde un punto de vista que yo no sentía posterior sino anterior a lo que podía atraerme de los poetas de la generación de Foix o de Aleixandre (1993: 20-21)

---

<sup>37</sup>1958: téngase en cuenta la enorme precocidad de Gimferrer.

<sup>38</sup>«Me refiero, claro está, a las verdades oficiales que ya nadie admitía» (Gimferrer, 1993: 16).

Recordemos que desde la óptica de la narrativa, Javier Marías expresaba juicios similares en «Desde una novela no necesariamente castiza». Por eso puede decirse que los novelistas novísimos, o del 68 si se prefiere el marbete de Sanz Villanueva, como en su ámbito los poetas, contribuyen a afianzar un cambio de paradigma en el propósito de la obra literaria. El mismo Sanz Villanueva afirma que esa nueva hornada de escritores hizo avanzar «una radicalmente distinta concepción de la literatura que se preocupa, sobre todo, por la estructura novelesca, por las técnicas narrativas y que concentra su esfuerzo en la investigación del lenguaje» (Sanz Villanueva, 1984: 167). Esos rasgos se corresponden, evidentemente, con la naturaleza imitativa de las primeras novelas de Marías, ya que la imitación, a menudo paródica, sobre la que se construyen revela una conciencia temprana de la textura del lenguaje literario, es decir, de los aspectos formales de la novela. Como dice Alexis Grohmann: «it attests a self-conscious emphasis on, and awareness of, the importance of form and style in his writing from the outset» (2002: 26). Por eso, este nuevo énfasis en la importancia de la forma y el estilo, que se corresponde con los procedimientos metapoéticos de los poetas novísimos, supone una ruptura de la asociación tácita que se había fraguado en la sociedad literaria española entre la «transparencia» de la estética realistas y la transmisión de un «mensaje» de contenido moral o ideológico, la crítica al régimen franquista, más velada o abierta, más tendenciosa políticamente o menos. Un hecho, repetimos, ligado a la excepcionalidad de la situación de España durante decenios, como bien supo ver Manuel Vázquez Montalbán:

Se habían establecido implicaciones entre lo progresista ideológicamente y lo avanzado en la escritura, que se fraguaba en esa voluntad de forcejear contra la verdad establecida a través de un mensaje ideologizador y la búsqueda de una literatura comunicacional. Se había condicionado así la identificación mecánica entre el contenido emancipador y la escritura realista, la identificación establecida por los albaceas de la reflexión sobre la estética de Marx y Engels, que interpretaban el realismo como la formalización óptima para una literatura que se proponga realmente transformar la sociedad. Tal presunción ya estaba superada en el seno de las sociedades literarias democráticas y en España siguió presente como buena, mala o falsa conciencia hasta la llegada de la democracia. (1998: 74-75)

Un conocido episodio que sirve para ilustrar ese atraso, ese desfase de la literatura española con respecto a las literaturas de los países democráticos, puede ser la estupefacción de los escritores extranjeros en el «Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea», organizado en Madrid en 1963, bajo el auspicio de la UNESCO, el Instituto Francés y el Congreso por la Libertad de la Cultura de patronazgo estadounidense, en el que aún se debatió acaloradamente sobre el realismo como propuesta estética transformadora de la sociedad, con intervenciones de José María Castellet y Luis Martín-Santos a favor de un realismo socialmente crítico (Amat, 2009; Castellet, 1988: 183-187 y 233-247; Delibes, 2004: 149-150; Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 142-143; Lanz, 2007a: 9; Muñoz Lloret, 2006: 188-190; Salas Romo, 2003: 232-233; Sanz Villanueva, 2013b: 417-421). Santos Sanz Villanueva sitúa en ese episodio una de las primeras y más evidentes muestras en la pérdida de credibilidad de los partidarios de la literatura crítica y social, y un punto de inflexión en la historia de la literatura española contemporánea (2013b: 427-433). En los efectos demoledores del congreso sobre el prestigio de la tendencia social en literatura, Sanz Villanueva ha visto también la principal causa del «giro» de Castellet que desembocará en *Nueve novísimos* (2013b: 433). En efecto, José María Castellet, gran defensor teórico de la estética realista a través de sus antologías poéticas y estudios sobre la novela

española –recordemos que Salvador Clotas destacaba *La hora del lector* como símbolo del realismo *engagé* en España, del que renegaban los novísimos de la prosa-, sería uno de los primeros en aupar a los escritores de la nueva generación que se apartaban del realismo, famosamente con su antología poética de 1970. Será el comienzo de una rectificación estética, de un nuevo rumbo de la literatura española, que tiene a los autores de la hornada de Javier Marías a sus protagonistas más jóvenes y a menudo el patrocinio de gentes de la edad de Castellet o de Juan Benet. Es el final de lo que Manuel Vázquez Montalbán llamó la «pesadilla estética» del realismo.

## **2.5 Hacia una rectificación estética: diferencia entre el compromiso literario y el compromiso cívico**

La tiranía estética del realismo que señalaba Javier Marías, y su asociación al didactismo aludido irónicamente en el título de los «cuentos didácticos», tuvo una formulación célebre a finales de los sesenta, precisamente por medio de Manuel Vázquez Montalbán: «pesadilla estética». El propio Montalbán declaraba en 1997: «yo empecé la crítica injusta y freudiana de la literatura social en un ensayo publicado en 1968 a propósito de la relación entre neocapitalismo y literatura [...] Con todo, mi juicio de entonces no era tan condenatorio como el del más joven Gimferrer o el del casi neonato Marías» (2008: 12). De un lado, las palabras de Vázquez Montalbán subrayan que Javier Marías compartía una postura estética ejemplificada por los poetas «novísimos», y que éste se encontraba en el extremo más crítico con respecto a los postulados sociales. Del otro, Montalbán alude a su importante ensayo de 1968 «Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo». Apareció en el libro colectivo, coordinado por él mismo, *Reflexiones ante el neocapitalismo* (Vázquez Montalbán, 1968b: 105-116). En ese texto Montalbán afirmaba que el realismo se había convertido en una «pesadilla estética» de puro obligatorio y mecanizado, una idea de la que se haría eco Castellet en el prólogo a *Nueve novísimos* (1970: 22-23). Palabras de un escritor que partía de una estructura ideológica marxista y una afinidad inicial con sus prepuestos estéticos, un hecho que lo diferenciaba de los otros novísimos, como reconocía en una entrevista de 1970: «Yo llegué a concebir la literatura como instrumento de combate. Ellos ya no [...] Y eso nos separa» (Campbell, 1971: 144).

Parafraseando a Antonio Machado, Vázquez Montalbán escribía que «cuando una “pesadilla estética” se hace insoportable es señal inequívoca de que se anuncia un cambio» (1968b: 105). La expresión la había acuñado el poeta en su fallido discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, del que Montalbán también tomaba la idea de una «nueva sentimentalidad», noción que desarrollaba en su *Crónica sentimental de España* (1971: 9). La elección de Vázquez Montalbán era todo menos inocente en cuanto a la fuente de autoridad, puesto que la figura de Machado había adquirido un halo legendario para los escritores sociales (Lanz, 2012; Olivio Jiménez y Morales, 2002; Riera y Payeras, 2009). Una consagración a la que habían contribuido sustancialmente los *Veinte años de poesía...* de Castellet (Gracia, 2012: 177). Además del hito que significó para aquella generación el homenaje en Colliure de 1959, a los veinte años de la muerte de Machado, donde se fraguaba la antología que daba a conocer los nombres de Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente o Carlos Barral (Castellet, 2009: 103-104).

*Crónica sentimental de España* se publicó en libro en 1971, pero su primera versión vio la luz como reportaje en los meses de septiembre y octubre de 1969 en la influyente revista *Triunfo*, donde Vázquez Montalbán lograría su primer prestigio como periodista (1971: 19). Posteriormente, el autor declaraba: «mi crónica tuvo el valor de ser la primera muestra de una promoción de escritores y artistas treintañeros que empezaban a tener memoria [...] En 1969 teníamos ganas de recuperar nuestra memoria y convertirla en un instrumento crítico» (Vázquez Montalbán, 1971: 19). Como en el caso también mencionado de Terenci Moix, la recuperación de la memoria popular bajo el franquismo tiene una dimensión crítica para Montalbán, puesto que, en lo que esa cultura popular (canciones, fútbol, cine) tuvo de panacea para las clases bajas ante la iniquidad del régimen, es entendido como parte del proceso de reconstrucción de la cultura democrática y un elemento de modesta resistencia ante la propaganda oficial (1998: 131-137). Estudios recientes, como los que compilan López de Abiada, Bernasocchi y Oehrli (2010), se han acercado a la obra de Vázquez Montalbán desde la perspectiva de la «literatura de la memoria» (histórica y personal). De esta manera, el concepto de «sentimentalidad» o «sensibilidad» de época es fundamental en esas primeras publicaciones de Vázquez Montalbán, así como en el poemario *Una educación sentimental* (1968) y el híbrido de poesía y prosa *Manifiesto subnormal* (1970). Como hemos visto, del título de este último libro se sirvió Salvador Clotas para nombrar a los «novísimos de la novela». El «manifiesto» de Manuel Vázquez Montalbán, al igual que su poesía del periodo, enlazaba con la voluntad de recuperar una estética de vanguardia que se hacía patente en *Nueve novísimos* y a la vez es una muestra de la búsqueda de nuevos vehículos verbales para la crítica al régimen franquista, alejados de la oxidada ortodoxia de la literatura social, como veremos todo seguido en su «Poética» novísima de 1970. Como aquella, el «manifiesto subnormal» es un libro recorrido por el «humor irreverente pero también absurdo, asociación irracional y conciencia de clase, vocación democrática y libertad libertaria», como con precisión lo definen Gracia y Ródenas de Moya (2011: 161). José María Castellet tomaría en préstamo la idea montalbiana del cambio de «sentimentalidad» para titular el primer capítulo de la introducción a *Nueve novísimos*, «Una nueva sentimentalidad» (1970: 23-25). Y no es difícil encontrar rastros de las ideas apuntadas por Vázquez Montalbán en sus obras de finales de los sesenta y primeros setenta en la reflexiones de Castellet en *Nueve novísimos*, sobre las transformaciones socio-culturales en la España del final del franquismo y las nuevas actitudes que de resultas de aquellos cambios adopta la nueva generación de escritores (Castellet, 1970: 21-47). En esos libros Vázquez Montalbán acierta como pocos a dar el tono de buena parte de la joven intelectualidad española y el *Zeitgeist* –la «sentimentalidad colectiva» (Vázquez Montalbán, 1971: 29)- del país : el desfase entre el régimen franquista y la realidad social, el nuevo interés por las formas de la cultura popular, desde la pop foránea hasta la folclórica autóctona, un talante intelectual no necesariamente reñido con la ironía, y por supuesto también la constatación crítica del envaramiento y la esterilidad a los que habían llegado los sectores literarios y culturales opuestos a la dictadura que provenían de la experiencia directa de la posguerra. Así, con humor y lucidez, Montalbán escribirá que, en 1968, «ignorantes los intelectuales del franquismo de la existencia de la *sociedad civil* [...] al régimen no le quedaban en sus filas ni candidatos a representarle en el festival de Eurovisión» (1985: 15-17). En referencia a la famosa espantada del cantante Joan Manuel Serrat. De la misma manera que las transformaciones económicas de los sesenta iban a dejar obsoleto el heroísmo de los escritores sociales de los 50, como apuntaba Félix de Azúa: «la sociedad civil hacía



negocios fabulosos o por los menos se compraba un piso. Los antiguos obreros iban convirtiéndose en pequeño burgueses [...] y los Seat 600 sustituían a Kropotkin, Stalin y Mao Zedong» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 1053). El historiador Santos Juliá ha resumido la hondura de este cambio de manera elocuente:

Lo que no entendían quienes siguieron pensando en términos de fantasma del pasado, dispuestos a resucitar a la menor ocasión, fue que el gran éxodo rural, la emigración, el fin de la autarquía, la apertura al exterior, la integración progresiva en los mercados internacionales, los flujos de capital y las transferencias de divisas, la implantación, en fin, de una economía capitalista de mercado, produjeron desde comienzos de los años sesenta un cambio de sociedad y profundas modificaciones en la composición, el discurso y la práctica de las clases obreras y media. La clase obrera entró masivamente en fábricas y experimentó una rápida transformación mientras las clases medias se incorporaban, como empleados, técnicos y directivos, a una economía de mercado en rápido crecimiento. Los años 1973 y 1974 fueron el gozne de esa transformación: en ellos finalizó el periodo de cambio social más intenso que haya experimentado España en toda su historia moderna y a partir de ellos comenzó su más profunda transformación política y cultural. Nada puede entenderse de ésta si no se toma antes la medida de la dimensión de los cambios sociales ya en marcha desde hacía al menos quince años. (Mainer y Juliá, 2000: 16).

Las reflexiones de Vázquez Montalbán al encarar la coyuntura literaria de la época son pertinentes en especial por su compromiso político con el comunismo. No sólo era el «novísimo» castelletiano, sino, posiblemente, de entre toda su generación, el escritor que más claramente presenta una continuidad con las actitudes y posicionamientos políticos de los poetas y novelistas sociales: la asunción militante del marxismo y la convicción de la necesidad de incorporar a la obra literaria elementos de crítica social y política<sup>39</sup>. Y sin embargo, su irónica «Poética» en *Nueve novísimos* era cualquier cosa menos respetuosa con la ortodoxia izquierdista. En ella manifiesta la conciencia del agotamiento de las fórmulas realistas convencionales, la necesidad de dar cauce a la expresión crítica de manera distinta a cómo se había hecho, y, por último, un escepticismo relativizador con respecto a la función social de la literatura y a su capacidad real de transformar la sociedad:

ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista. La cultura y la lucidez llevan a la subnormalidad. Aprovecho esta oportunidad para pedir una beca estatal por hipersensible [...] Creo que la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada. [...] Creo en la revolución. Con una condición: la libertad de expresión. Otra condición (si no es mucho pedir): que en todas las oposiciones para burócrata revolucionario sean obligatorios ejercicios orales y escritos sobre mi obra en prosa y en verso. Tampoco estaría mal que en los

---

<sup>39</sup>Posturas que no abandonará jamás durante su trayectoria (Vázquez Montalbán, 1997: 13-24; VVAA, 2001: 27-28). Eso justifica que Masoliver-Ródenas escriba: «su compromiso político, su ética política como narrador, lo aleja definitivamente de ese grupo [de los novísimos]» (2004: 41). Un distanciamiento con respecto a sus compañeros de generación que ya señaló Castellet en *Nueve novísimos* (1970: 29). Sanz Villanueva apostilla con certeza que «toda la oceánica obra del polifacético escritor catalán descansa en una concepción de la literatura como testigo histórico comprometido» (2013: 37) y cita el ciclo de novelas del detective Pepe Carvalho como ejemplo de «crónica barojiana de la postmodernidad» (2013: 31). Ése es también el enfoque predominante en los trabajos reunidos en el volumen que coordina José Colmeiro sobre el escritor barcelonés (2007) y en el ensayo biográfico a cargo de José Saval (2013). A pesar de todo, podrían verse similitudes entre obras de Vázquez Montalbán como *Los mares del sur* (1979), *El pianista* (1985) o *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987) y ciertas novelas de Félix de Azúa, *Historia de un idiota* (1986), *Diario de un hombre humillado* (1987) o *Momentos decisivos* (2000), unidas por la mirada crítica o sarcástica sobre la burguesía catalana y sus vástagos.

textos de Enseñanza Revolucionaria se utilizaran fragmentos de mis obras como ejemplos estilísticos. Hay que ayudarnos los unos a los otros. (Castellet, 1970: 57-58)

Juan José Lanz ha sostenido que la poética de Vázquez Montalbán adquiere pleno sentido a la luz del discurso del «franquismo tecnocrático», basado en la «racionalización de la vida pública» y la exaltación del «milagro económico», ante los que se yergue la estética irracionalista de los poemas (2002: 9). Tal como había escrito en *Manifiesto subnormal*: «la burguesía convirtió la Razón en Diosa y le puso tetas [mientras] el fascismo era el Míster Hyde de la burguesía» (Vázquez Montalbán, 1970: 57 y 63) Un buen ejemplo de la crítica paródica del franquismo capitalista es «¡No corras papá!» (Castellet, 1970: 79-81), sátira de un conocido eslogan publicitario tardofranquista sobre seguridad vial. En ese aspecto los poemas de Montalbán operan en el mismo sentido en que podría hacerlo el «Romance tecnócrata» de Félix de Azúa en *Nueve novísimos* (Castellet, 1970: 146). Por la renovación del lenguaje crítico Martínez Sarrión ensalzaba precisamente los poemas de su compañero de antología en *Una educación sentimental*: «en el límite extremo del social-realismo, cuyas actitudes ideológicas comparte el autor [...] estructuran una poesía que va a arrumbar para siempre la rigidez y estereotipia de los epígonos de la poesía social» (1990a: 137). No sorprende entonces la recepción negativa de la izquierda más militante, o menos competente como decía Jordi Gracia. Algo que ya había sucedido con *Manifiesto subnormal*. Vázquez Montalbán escribiría: «Cuando publiqué *Manifiesto subnormal* una parte de la izquierda más ortodoxa me acusó de estar al margen de las pautas culturales y políticas del socialismo científico y de la razón estratégica de los partidos marxista-leninista. [...] los marxistas más marxistas [...] me descalificaron hasta el punto de descubrir ramalazos fascistas en mi manifiesto» (1989: 17). El ideario manifestado en la poética de Montalbán no se diferenciaba de lo expuesto por Félix de Azúa en su propia poética «novísima», donde hablaba de su «escepticismo sobre las posibilidades que tiene la poesía de cambiar el mundo» (Castellet, 1970: 135). Porque, finalmente, Vázquez Montalbán, no muy lejos de lo sostenido por Javier Marías, opinaría que en los propósitos de la literatura social hubo acaso una ingenuidad excesiva: «que la literatura es un arma cargada de futuro, que puede transformar la realidad cuando se apodere de ella, cuando llegue a la mayoría, [es] una profecía un tanto idealista» (1998: 72). La metáfora de la poesía como arma cargada de futuro estaba tomada de un verso de Gabriel Celaya, y la imagen se había convertido en símbolo-consigna de la poesía social, condensando en sí la concepción instrumental de la literatura como herramienta al servicio de la transformación social (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 388 y 467). La conciencia compartida del anacronismo de esa consigna en 1970 la destacaba Félix de Azúa en su artículo elegíaco «Manolo», escrito a la muerte de Vázquez Montalbán en 2003, además de narrar ahí con humor una de las primeras reuniones de los «novísimos», en la que él y Pere Gimferrer conocieron al que hasta ese momento tenían por una feroz comunista y seguidor a rajatabla de la ortodoxia social en materia literaria (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 1053-1054). Pero ya en 1968, Vázquez Montalbán, a lo largo de una polémica sostenida con José Batlló, había escrito que la función de la poesía social no era sino la de una «modesto tirachinas» (Vázquez Montalbán, 2008: 12). A esa consigna de convertir la literatura en un arma social se había referido Guillermo Carnero como el «dogma de la transparencia y recepción inmediata y ecuménica del texto en nombre de su supuesta eficacia como vehículo de persuasión ideológica» (2008: 69). Por eso, como explica Julia Barella, el percibido «abuso de culturalismo» de los novísimos, fue entendido por algunos críticos

como un modo de «epatar al lector a sabiendas de que éste desconoce gran parte de las referencias culturales que aparecen en los poemas» (Gimferrer, 2000b: 28). Un procedimiento opuesto por lo tanto al que postulaba la concepción del poema o la literatura en general como vehículo de persuasión ideológica, que no era en el fondo sino un producto forzoso de la coyuntura española de aquellos años, el comprensible anhelo de enfrentarse a la dictadura o por lo menos de dar cuenta de la pobreza social en España. Estos elementos los iba a destacar también Antonio Martínez Sarrión: «sobró optimismo y descuido, mas fue una postura necesaria e inevitable, para no ahogarse en la inercia y conformidad, en el más tenebroso aislamiento. Los escritores, por otro lado, no calibraron sus fuerzas: pensaron que unos recitales, unos libros de casi nula circulación, unos poemas multicopiados, bastarían para desencadenar la caída del régimen de Franco. ¡Qué hermosa ingenuidad!» (1990a: 92). Ya lo había escrito en su poética de *Nueve novísimos*: «La lección que aquellos poetas [sociales] debieran sacar es que habrían pecado –paradójicamente– de idealismo y su obra se resintió de falta de calidad en muchos casos, porque olvidaron la relativa autonomía de la creación artística y la resistencia de la palabra poética» (Castellet, 1970: 87). Porque paliar la pobreza de medios expresivos de la literatura española fue el compromiso se impusieron los escritores de su generación. Antes de nada, su consciente cometido generacional fue construir una literatura que no fuese ya la de un país social y culturalmente atrasado, antes bien una literatura que pudiera resistir la comparación con la que producían las sociedades democráticas avanzadas.

Así pues, el talante democrático que distingue la literatura de la política tenía sus primeras muestras en tiempos todavía de la dictadura. Vázquez Montalbán escribía en 1998: «Todas las tendencias actuales estaban prefiguradas en los años terminales del franquismo y reflejaban todas las diferentes éticas parademocráticas que hoy marcan la operación de escribir» (1998: 90). Es decir, el autor barcelonés situaba en los años 50, en plena dictadura, las semillas de la literatura española contemporánea. Ése es precisamente el hilo conductor de su penetrante reflexión en el ensayo *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998: 15-96) y de la conferencia leída en el congreso sobre Narrativa Española 1950-1975 «Del realismo a la renovación» (VVAA, 2001: 11-28). Por eso pudo escribir también que la promoción del 50 «vivió el momento fundamental de la reconstrucción de la razón democrática» (VVAA, 2001: 28). Porque, en efecto, varios de los nombres clave del 50, fueron impulsores o protagonistas de esa rectificación estética, como antes lo había sido de las tendencias sociales o realistas. Una corrección de principios que suponía una honda revisión de sus presupuestos estéticos anteriores. En ese sentido, vinculando este hecho con la idea de la reconstrucción de una cultura democrática, puede afirmarse con Laureano Bonet que la cultura del medio siglo o de los 50 «marca un “antes” y un “después” en la Era de Franco» (1994: 20). Un proceso que podemos encuadrar dentro del movimiento más amplio de distanciamiento con respecto al régimen franquista que emprendieron ya en a posguerra más temprana miembros de las elites intelectuales españolas (Ridruejo, Entralgo) y entonces universitarios (Sánchez Ferlosio, Manuel Sacristán) y al que Jordi Gracia se ha acercado en sus libros *Estado y cultura* (1996a) y el ya citado *Crónica de una deserción*.

Para Vázquez Montalbán, el fracaso europeo de la novela de García Hortelano, *Tormenta de verano* (1962), pese a haber ganado el premio internacional Formentor de Seix Barral, era uno de los síntomas más evidentes del agotamiento de las fórmulas del

realismo crítico<sup>40</sup>, a la par que el agravio comparativo que había supuesto la publicación en el mismo año de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, y *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa (1997: 156-157 y 1998: 74-75). Vázquez Montalbán contaba que «el impacto causado en la conciencia lectora de la vanguardia española por *Tiempo de silencio* [...] dejó colgada en el aire la opción realista, a la manera de globo perdido, abandonado incluso por sus veladores teóricos y funcionales: el crítico José María Castellet y el editor y poeta Carlos Barral» (1997: 156). En un balance reciente, Sanz Villanueva ha situado justamente en ese bienio 1962-1963 la encrucijada de la pérdida progresiva de legitimidad de la literatura social, el momento en que lo social comienza a dejar de ser un valor legitimador de lo literario, y cómo esos protagonistas del auge del compromiso y el realismo van a revisar sus poéticas y cambiar de discurso estético (2013b). Exactamente como Castellet situaba, en el prólogo a *Nueve novísimos*, 1962 como la fecha de esa «crisis del realismo» (1970: 21).

La figura de Castellet es especialmente compleja e importante en este contexto puesto que, a través del ensayo *La hora del lector* (1957a) y su labor como crítico y antólogo (1955, 1956, 1957b, 1960 y 1966), sus trabajos fueron decisivos en el prestigio del realismo comprometido durante el mediodiglo. Asimismo, había sido responsable de la divulgación en España de las técnicas del realismo «conductista» americano, basándose en la lectura de Claude-Edmonde Magny (1947), y el «objetivismo» del *nouveau roman* francés en el citado *La hora del lector* (Castellet, 1957a: 17-37). Ideas que fueron pasadas por el filtro de teóricos de formación marxista como Lukács (1958 y 1966) o Lucien Goldmann (1964). Conformando así un corpus crítico y teórico que Jordi Gracia ha definido como una «llamada de compromiso para decir más de lo que la censura del régimen permitía» (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 250). Así pues, la voz del crítico catalán fue una de las más influyentes en la unión de realismo, moral e ideología política en la España de la mitad del siglo. No olvidemos que sus encomiosos análisis hicieron mucho por el éxito de *El Jarama* de Ferlosio como modelo perfecto del «realismo objetivista». Los trabajos de Eduardo Salas Romo (1997, 2001 y 2003) se han acercado a la evolución intelectual de José María Castellet, a la vez que han resaltado su tremenda influencia en el mundo literario español desde los años cincuenta hasta los setenta. También lo ha hecho de manera destacada Teresa Muñoz Lloret (2006), centrándose más en los aspectos biográficos del personaje. La «crisis de la identidad estética» de Castellet (Gracia, 1996a: 173), es decir, la transformación que le llevó a abandonar la defensa del realismo como instrumento crítico y a convertirse en promotor de la corriente novísima que se opuso a aquella estética, es una cuestión aún debatida por los historiadores de la literatura española. De ahí que algunos estudiosos, por ejemplo José-Carlos Mainer, como se ha visto, haya expresado reservas en cuanto a lo idóneo de Castellet como mentor de la propuesta revonadora de los «novísimos». Salas Romo ha cifrado la razón de aquel cambio en su conciencia del «agotamiento de las posibilidades del realismo crítico» (2003: 208). Agudizada sin duda por el fracaso del congreso de 1962 sobre el realismo en la literatura contemporánea que hemos mencionado antes. Recientemente, Laureano Bonet (2011) ha rescatado un texto inédito

---

<sup>40</sup> Además de las simpatías personales de los novísimos por García Hortelano, así como su amistad con Juan Benet, debe señalarse que Vázquez Montalbán siempre tuvo en alta estima el rigor literario que García Hortelano puso al servicio de su compromiso ideológico y político (2012: 166). El mismo Hortelano advirtió que el realismo crítico no debía olvidar su cometido estético si no quería convertirse en «literatura de urgencia»; es decir, mero vehículo ideológico (Gracia, 1996a: 173-174).

de Castellet de 1964 que muestra la hondura de esta crisis intelectual, de la que se siguió una profunda revisión de sus planteamientos estéticos.

De la misma manera hay una diversidad de opiniones sobre el valor duradero y la significación de *La hora del lector*, la obra más emblemática de José María Castellet en los cincuenta. Para algunos, como Manuel Vázquez Montalbán, *La hora del lector*, significó un «elemento aglutinador» para los escritores españoles del 50 y la posibilidad de una apertura y acercamiento a las tendencias literarias eran o habían sido moneda corriente fuera de las fronteras españolas, y cuyo conocimiento dentro del país era escaso y su acceso difícil por el aislacionismo cultural impuesto por el régimen (1998: 73). Otras voces se han mostrado más críticas con las consecuencias del ensayo de Castellet y su voluntad de indicar cuál era el «buen camino» a seguir por los novelistas españoles, como lo manifiestan Gracia y Ródenas de Moya (2011: 119-142). El estudio de Laureano Bonet incorporado a la reedición de 2001 de *La hora del lector* (Castellet, 1957a: 121-242), es el trabajo más exhaustivo sobre ese ensayo y su relevancia histórica. Sin soslayar los elementos más fechados del libro, debidos a la coyuntura de la época, Bonet hace hincapié en lo que tiene de anticipación en España de la estética de la recepción: autor y lector situados en un mismo plano de igualdad y cómplices en una creación conjunta (Castellet, 1957a: 194-199). Nada menos que Umberto Eco reconocería en Castellet a un pionero de la defensa del rol activo del lector en la cocreación del sentido de la obra literaria (Eco, 1992: 25).

El hecho evidente es, sin embargo, que en el fondo de la tarea de Castellet en los cincuenta se perfilaba la concepción moral del escritor como intelectual comprometido a la manera sartreana. La profunda influencia de Sartre en el pensamiento de Castellet en esa época ha sido estudiada por Bonet (Castellet, 1957a: 155-160) y Salas Romo (2003: 83-100). El propio Castellet iba a revisar con mayor distanciamiento las posturas de Sartre en 1974 (Castellet, 1976: 11-23). Sin intención de alargarnos excesivamente sobre este punto, lo cierto es que las mismas páginas de *La hora del lector* delatan la deuda de José María Castellet respecto a las ideas de Jean-Paul Sartre sobre la incorporación de la ideología burguesa en la novela realista del XIX y en la obra de nombres señeros del modernismo literario (Proust), así como en lo concerniente a la conflictiva situación del escritor/artística dentro de la sociedad del capitalismo burgués (Castellet, 1957a: 22-26). Como es sabido la famosa noción del compromiso del escritor definida por Sartre en *¿Qué es la literatura?* -«obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente» (1948: 63)- había sido postulada en el contexto de su acercamiento progresivo al comunismo y la consiguiente anatémización de la figura del escritor burgués (1948: 169-271). Lothar Baier ha descrito esta noción sartreana del *engagement* como una concepción heroica del escritor en tanto que conciencia moral de la sociedad (1996: 33-62). La plasmación de estas ideas sartreanas las encontramos en Castellet al hablar de los «escritores que intentan cumplir una misión social responsable» (1957a: 62), en el elogio del «escritor libre, técnicamente preparado y socialmente responsable» (1957a: 77), y a pesar de distanciarse del «realismo socialista» (1957a: 76), hallaremos un claro guiño político en la referencia velada a los «compañeros de viaje» (comunistas) que se lee en la despedida final de *La hora del lector* (1957a: 80). Éste era, en efecto, el magma que había permeado el discurso crítico de la literatura española durante la década de 1950. *La hora del lector* se convertía así en «el libro teórico más influyente» en la España de su tiempo, como dijo Gimferrer (2000: 18). Con un hipérbolo no muy alejada de la

realidad, Vázquez Montalbán diría que «el libro de Castellet fue leído como la summa teológica del quehacer literario» (1997: 162).

Además de las tesis de Sartre, Castellet se apoyaba en una lectura algo tendenciosa de los ensayos de Edmund Wilson sobre la interpretación histórica de la literatura: cómo el simbolismo y el vanguardismo habían cedido el paso al realismo como tendencia dominante a partir de la segunda mitad del siglo XX (1940 y 1969). Este aspecto era más perceptible en el prólogo a la primera edición de *Veinte años de poesía española*. Sobre todo en el tono, por momentos dogmático<sup>41</sup>, en que defendía un «realismo histórico» que «alcanza o no ese calificativo según su capacidad de interpretación de la realidad y, especialmente, según su voluntad de transformación de la misma» (Castellet, 1960: 103). Todavía en 1965 había vuelto a insistir en la necesidad social del «realismo histórico» en el libro *Poesía, realisme, història*.

La actitud de Castellet en los 50 recuerda, en su militancia, a la de Juan Goytisolo en sus ensayos literarios de la misma época, *Problemas de la novela* (2005: 853-901) y «Para una literatura nacional y popular» (2005: 905-916). Merece citarse el artículo de réplica a este último texto que Guillermo de Torre publicó en *Ínsula* en 1959 (2013: 277-286). Torre escribía que la llamada de Goytisolo a favor del realismo social era un «riguroso anacronismo» (2013: 281). A la vez que desenmascaraba el apenas disimulado sostén de su discurso en la ideología comunista, sobre todo en la lectura de Antonio Gramsci (2013: 279). Interesa destacar este ensayo de Guillermo de Torre puesto que el autor correctamente identifica cómo la tendencia hacia posturas *engagées* había sido un elemento vertebrador de la identidad generacional de los escritores de la edad de Juan Goytisolo. Un hecho, el de la asunción de un discurso social y políticamente comprometido con la izquierda de los escritores del 50 durante la primera etapa de sus carreras, que Ramón Buckley ha explicado por el desfase entre la cultura española y la europea occidental, resultado de la dictadura franquista, que hizo que el marxismo floreciese a destiempo en España como cultura de oposición al régimen, cuando en el resto de Europa comenzaba a perder crédito (1996: 9). Juan Goytisolo sería otro escritor que, a partir de los ensayos de *Furgón de cola* (1967) y la novela *Señas de identidad* (1966) alteraba radicalmente su estética literaria, alejándose por completo del realismo, mientras radicalizaba su crítica al tradicionalismo español, desde la Reconquista al franquismo. En el ensayo «Literatura y eutanasia», Goytisolo declararía: «supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra» (1967: 87). También es pertinente citar en este contexto su ensayo «Examen de conciencia» (1967: 251-279). En ese lugar, Juan Goytisolo critica, en un sentido no muy alejado del de los escritores de la generación de Javier Marías, la imagen folclórica o primitiva que los autores realistas habían proyectado exclusivamente.

A estos aspectos se ha referido Alexis Grohmann diciendo que «there seems to be a fairly widespread consensus that the obsession with politics was linked to a decline in the quality of literature produced at the time» (2002: 19). El inequívoco balance crítico que hizo Carlos Barral, sobre los posicionamientos y actitudes pasados, en su

---

<sup>41</sup>El tono doctrinario de Castellet es innegable en algunos pasajes (1960: 15, 23, 54, 31-33, 101-104).

novela autobiográfica *Penúltimos castigos*, adquiere, a la luz de lo dicho, un aire de mea culpa generacional:

[...] la expresión de un sentimiento que compartíamos casi todos, el de la fatiga de los dogmas de la resistencia al fascismo, una vez el fascismo había muerto o estaba en fase avanzada de agonía, fatiga de los dogmas no sólo determinados por el antagonismo al cerril poder franquista, sino a las formas conservadoras de la conveniencia política en general. [...] Habíamos pactado a menudo con el silencio encubridor de las atrocidades del socialismo real y sorteado muchos obstáculos a la admisibilidad de la marxología al uso. Habíamos constantemente hecho trampa a favor de los principios y esquivado la crítica a la que invitaba la observación desprevenida de hechos concretos, sobre todo en el terreno de las abstracciones y de las expresiones artísticas. Barral había desarrollado una especie de arrepentimiento por todas esas concesiones a la ideología táctica» (1983: 207-208)

Algo que Jaime Gil de Biedma resumió en unos versos famosos de *Moralidades*: «señoritos de nacimiento/ por mala conciencia escritores/de poesía social» (2010: 154). Del mismo modo, Carlos Barral no soslayaba en sus *Memorias*, su participación, junto a Castellet, en la «operación realismo» impulsada por el Partido Comunista y su agente en España, Jorge Semprún/Federico Sánchez (Barral, 2001: 444). De manera tangencial ha aludido a ese episodio José María Castellet en uno de sus libros de memorias (2009: 227-228). De las «actuaciones» de Jorge Semprún en los ambientes intelectuales madrileños dio también cuenta el crítico Rafael Conte en una interesante evocación memorialística (1998: 119-121). Sobre la participación de Carlos Barral en los proyectos del realismo *engagé* habría que tener presente la diferencia que ha establecido José V. Saval en su trabajo sobre el editor y poeta. Con buen criterio, Saval distingue en su estudio sobre Barral la faceta como del personaje de su labor de poeta, en la nunca participó plenamente de las posturas sociales, como tampoco lo hicieron otros poetas del 50, así Gil de Biedma, más allá de algún guiño cómplice a los «compañeros de viaje» (2003: 97-98). En la actividad de Carlos Barral como editor influyó mucho la relación con Italia y su amistad con Giulio Einaudi, el prestigioso editor, entonces próximo al Partido Comunista italiano y simpatizante de la resistencia antifranquista (Luca, 2013). El paralelismo entre los ambientes culturales en España y los del país transalpino es un asunto interesante, pero que aquí no podemos desarrollar. En Italia, como en nuestro país, se dio también, en los cincuenta y los sesenta, el mismo fenómeno entre las élites literarias de apoyo al realismo crítico y su abandono posterior a favor de una apuesta neovanguardista. También de la misma manera, la aparición polémica de los «novísimos» españoles guarda similitudes con la que rodeó en Italia a los intelectuales neovanguardistas del Gruppo 63 y los poetas *Novissimi*, al igual que en el caso español, incomprensidos y criticados, en un primer momento, por la izquierda ortodoxa, como ha recordado en alguna oportunidad Umberto Eco (1988: 99-111 y 2011). En «Carta de España», Jaime Gil de Biedma hacía la nueva situación y lo insostenible de las actitudes pasadas:

Allá por los años de 1956 a 1959, cuando el régimen parecía haber entrado en una fase de disolución final, los más avisados entre los jóvenes escritores solíamos decir, medio en broma que el día en que Franco desapareciese se nos plantearía un grave problema. Franco no ha desaparecido, pero el problema se nos ha planteado, y de una manera distinta de la que entonces podíamos imaginar. Porque lo que está en trance de desaparecer son las condiciones que nos permitieron identificar la opresión, el sentimiento de futilidad y el solitario desamparo en que vivimos la mayoría de los escritores españoles con la opresión, la penuria y la desamparada incertidumbre en que vivía la gran masa de nuestros compatriotas. Cada vez resulta más difícil contemplar en la propia frustración un símbolo de la frustración del país. Abandonados a

nosotros, los escritores nos encontramos habitando una sociedad en la que coexisten los inconvenientes del período anterior y los que trae consigo el crecimiento industrial y económico, sin que asomen todavía por ninguna parte los alicientes que éste suele ofrecer en las sociedades capitalistas plenamente desarrolladas, entre los cuales el primero es la libertad de expresión (2010: 689-690).

El proyecto de *Nueve novísimos* puede entenderse entonces como el mea culpa personal de José María Castellet. Algo de eso se desprende del título, «Castellet o la ética de la infidelidad<sup>42</sup>», con el que Vázquez Montalbán presentaba su entrevista en *Triunfo* a José María Castellet, la primera concedida tras la publicación de la antología y en plena ebullición de la polémica (Vázquez Montalbán, 2010: 260-266). El libro en que se hacía visible una «migración estética» (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 369) paralela a la «revisión estética» (Gimferrer, 2000: 17) emprendida por Goytisolo en sus novelas, que coincidía además con las transformaciones emprendidas en la narrativa por Benet o Martín-Santos. Una propuesta de renovación –más que de ruptura en sentido estricto- que Castellet estudiaba en el ensayo de 1967 «Tiempo de destrucción para la novela española» (1976: 135-156). Un texto en cuya conclusión se expresaba la voluntad de hacer «fuego nuevo», de «aventar [...] el cadáver de la lengua, los despojos de la tradición y el fantasma de la falsa realidad del país» (Castellet, 1976: 156). Una renovación con afanes polémicos, antagonísticos, cuyo espíritu puede ilustrarse con la antología de 1970. La muda estética de José María Castellet es un asunto aún discutido por los historiadores de la literatura española, como se ha dicho. El mismo interesado se mostraría equívoco, cuando no contradictorio, en la presentación de *Nueve novísimos* acerca del «cambio» o «ruptura» que la poesía antologada suponía con respecto a la de la generación anterior. Así, en ese estudio introductorio oscilaba entre los términos «ruptura» (absoluta o relativa), «cambio» y «cambio radical» (Castellet, 1970: 16-17 y 23). Al final de la «Justificación» de *Nueve novísimos*, Castellet justificó de esta manera su cambio de criterio en la relación a sus anteriores antologías poéticas: «en cierto modo mi oficio me obliga a lo largo del tiempo, a dar testimonio de la volubilidad de los fenómenos estéticos» (1970: 18). Si esta aseveración se compara con las declaraciones emitidas en las páginas anteriores de ese prefacio, veremos que, en efecto, Castellet se muestra como mínimo ambiguo en cuanto a su rol en la antología, puesto que, por un lado se presenta como mero notario de las transformaciones literarias mientras que, por el otro, lo hace en tanto que impulsor o padrino de una estética rupturista (1970: 16-17). Más allá de las ambigüedades o contradicciones de Castellet, y por encima del criticado énfasis publicitario que se quiso dar a la imagen de ruptura que representaba aquella poesía, no es menos cierto que esa presentación polémica deliberada responde a un gesto conscientemente vanguardista, como tendremos oportunidad de señalar cuando citamos las tesis de Renato Poggioli sobre la naturaleza antagónica de los movimientos de vanguardia. Todo ello contribuía a crear una nueva percepción de la figura de Castellet que explica muchas de las reacciones negativas ante *Nueve novísimos*. A eso mismo ha apuntado Antonio Martínez Sarrión restropectivamente:

La reacción por la «derecha» para entendernos, cargó contra antólogo y antologizados acusándolos de incoherencia, versatilidad y poco seso, pronosticándole a Castellet que si, cegado antes por el sectarismo ideológico, había dejado en la cuneta a Juan Ramón Jiménez, poco podía

---

<sup>42</sup>Jordi Gracia ha trazado un interesante perfil de la evolución intelectual de Castellet desde el punto de vista de esa «estética de la infidelidad» en su ensayo sobre la heterodoxia en los hombres de letras catalanes del siglo XX (2012).



esperarse de esta pirueta, por igual casquivana. La «izquierda cejijunta» no fue más misericordiosa: traición, venta al neocapitalismo consumista que nos invadía, frivolidad, abandono de la lucha literaria contra la dictadura y cien reproches más (1990a: 142)

Martínez Sarrión se refería ahí a la no inclusión de JRJ en *Veinte años de poesía...* y tampoco en *Un cuarto de siglo...*, las antologías precedentes de Castellet. No sorprenden entonces las reservas con que fue recibido el cambio de discurso de Castellet, si recordamos la acre censura anteriormente el mismo antólogo expresa hacia la poesía simbolista-modernista que, según Castellet, había «venido a parar en el peor de los conformismos [...] porque opina que la literatura nada tiene que ver con la sociedad [...] No es de extrañar que se predique y practique una poesía irrealista y evasiva, formalista y esteticista» (1960: 31). Es decir, la clase exacta de poesía que él apadrinaba en *Nueve novísimos*. En términos muy similares a los de Martínez Sarrión, Félix de Azúa resumiría también las razones ideológicas de la hostilidad en la recepción de la novísima antología castelletiana (2013a: 55-56). De ahí esos numerosos reproches de «cultivar la irrealidad» a los que los poetas «novísimos» tuvieron que hacer frente cuando aparecen en escena (Campbell, 1971: 46, 159, 172, 321, 332). Y que efectaron en la misma medida a Javier Marías, como hemos dicho. Según escribe Elide Pittarello: «hubo algún crítico que no entendió el ejercicio de irrealidad de *Los dominios del lobo*, a pesar de su éxito o tal vez por ello mismo. Al joven Javier Marías, que nunca acopló el antifranquismo con la literatura, se le consideró un traidor» (2007a: 11). Traidores a la oposición a la dictadura y a traidores a España *tout court*. Pues como hemos tenido ocasión de ver en los textos de los cincuenta de Juan Goytisolo, la literatura crítica con el régimen no era menos nacionalista que la propaganda oficial del franquismo. Como el propio Javier Marías decía al glosar algunas de las reacciones negativas ante su primera novela: «Este nuevo novelista maneja un mundo de referencias que en última instancia le es y nos es ajeno; [...] esperemos que llegue el día en que sea capaz de hablarnos de nuestros problemas, de nuestra sociedad, de nuestra historia; en suma, de España» (2000: 55). Atendiendo a todo lo dicho, podemos postular que las críticas referidas al cultivo de la irrealidad que pesaron sobre toda la generación en su despegue, revelaban en el fondo una incompreensión ante la diferencia entre comportamiento civil y tarea literaria que es moneda corriente en las sociedades democráticas, como acertadamente señaló Javier Marías tanto en «Desde una novela no necesariamente castiza» con el prólogo a la edición de 1987 de *Los dominios del lobo*. En efecto, eso era algo que los poetas «novísimos» y Javier Marías tuvieron claro desde el comienzo:

En contra de lo que se ha dicho a veces, sin embargo, esa generación literaria estuvo tan comprometida políticamente como la anterior, sólo que hizo, por vez primera en mucho tiempo, lo que hoy resulta una obviedad: librar su lucha política en las aulas universitarias, en las reuniones clandestinas en oscuros sótanos y en las carreras a campo o a calle abierta delante de las patas de los caballos de la policía, pero nunca en los libros. Aunque quizá sólo fuera porque ninguno de nuestros modelos literarios había escrito literatura *engagée* (Marías, 1971: 14-15)

Ésa era una actitud «parademocrática» o «predemocrática», pues Franco aún vivía y la dictadura política perduraba a despecho de las transformaciones sociales que experimentaba el país. Pero una actitud con la que los escritores de aquella generación rescataron la obra literaria de «la hipoteca de una supuesta función social o moral» (Rico, Gracia y Bonet, 2009: 94). Como ha dicho asimismo Jordi Gracia, era una forma de entender que «el arte y la literatura juegan en un terreno distinto del de la propaganda o las reivindicaciones históricas e inaplazables» (Gracia y Ruiz Carnicer, 2001: 369). No otro era en realidad el horizonte en el que ponía sus miras Manuel Vázquez

Montalbán en su poética de *Nueve novísimos*. Que en su sentido último podía resumir esa otra aseveración que se leía en la de Félix de Azúa: «Juzgo la literatura desde la literatura y no desde la tribuna electoral» (Castellet, 1970: 136). Como sucedía igualmente con los muchos autores latinoamericanos que desembarcaban por esos años en España, los escritores novísimos perseguían construir una literatura «para sociedades desarrolladas» (Rico, Gracia y Bonet, 2009: 93). Una literatura sin necesidad de responder ante ninguna instancia que no sea exclusivamente literaria, sin el imperativo moral en que la literatura española se había visto encerrada, como explicaba Juan Benet en la conferencia «Una época troyana» (1976: 85-102): «desde el final de la guerra civil [...] se habrá de reconocer que, salvo muy contadas excepciones, los novelistas no trataron de hacer obras exclusivamente literarias [...] casi todas las novelas fueron caballos de Troya. Pero sea cual sea el arma que lleva dentro [...] el arte literario se presta mal a este tipo de mixtificaciones» (1976: 99-101).

Así, con la generación de los escritores novísimos se hacía manifiesta la «experiencia de una cultura democrática sin democracia» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 161), un fenómeno de «ruptura adelantada» con la cultura de la España de Franco (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 160-165), con la oficial del régimen y con la de la oposición antifranquista, ambas obsoletas ya en el albor de los años setenta. Desde el realismo a la recuperación de la vanguardia se había ido operando, por volver a decirlo con Vázquez Montalbán, un proceso de «deconstrucción de la memoria fascista» y de reconstrucción de la «razón democrática» (1998: 76-77 y 88-89). Y por eso mismo, Castellet podía decir de sus pupilos: «el contacto con aquellos jóvenes fue como una liberación [...]; me quité de encima el realismo histórico [...] Quisimos decir literariamente que el franquismo se había acabado e incluso que se había acabado aquello de la poesía como arma de combate» (Salas Romo, 2001: 12). O como había pronunciado Benet en «Una época troyana»: «creo que a partir de 1970 se ha iniciado en España una nueva época en lo que a la literatura se refiere. [...] Ya nadie se ocupará de matar a un difunto, y menos con la pluma» (Benet, 1976: 101). En aquella conferencia aventuraba además que la novela literaria iba a prevalecer «tras la muerte de la novela de denuncia» (Benet, 1976: 97). Palabras que fueron pronunciadas el 13 de febrero de 1975 en la Universidad de Berlín (Benet, 1976: 85). Ni la fecha ni el lugar son azarosos: fuera de España, sin paso previo por la censura, y apenas unos meses antes de que el dictador, de edad avanzada y precaria salud, expirase. De manera que las palabras de Juan Benet se prestan así a una doble lectura: el difunto puede ser la «novela de denuncia», y también el propio Franco y su régimen, cuya dictadura la «literatura social» había pretendido combatir. Ambas, tanto la dictadura como la literatura de denuncia, eran obsoletas en 1975. Que Benet señalase 1970 como año más visible para el cambio de tendencia literaria tampoco parece fortuito, pues entre el año de *Nueve novísimos* y 1975, se había afianzado en el panorama una nueva hornada de escritores sobre quienes se había hecho patente la influencia de su concepción de lo literario. José-Carlos Mainer sería expeditivo y diáfano en esta afirmación: «se ha dicho muchas veces, pero conviene repetirlo [...] Franco era, en lo que concierne a la cultura, un cadáver [...] mucho antes de noviembre de 1975» (Mainer y Juliá, 2000: 85).

Podemos concluir este epígrafe con unas reflexiones del mismo Javier Marías sobre la actitud de aquellos a quienes en el artículo «La nueva máscara de lo de siempre» (2001: 217-225) llamó «los escritores antifranquistas (marxistas) de la generación anterior» (2001: 220). Marías no da nombres de escritores en el artículo,

pero en él se infiere que alude a los escritores de la generación 50 adscritos a la tendencia social más marcadamente *engagée*, y a ellos opone el ejemplo de Juan Benet, como autor cosmopolita, anticastizo y preocupado en su obra por lo eminentemente literario (2001: 220). Según escribe Javier Marías aquellos escritores estuvieron «algo obnubilados por haber [...] sufrido desde la infancia los años más duros de la postguerra» (2001: 220), y su propuesta «no por errónea y tajante enteramente condenable si se atiende a sus orígenes bienintencionados», porque su intención no fue otra que «la desesperada oposición *en todo* al yugo franquista, que desde luego debió de apretar tanto un día que quizá no permitía ni razonar con claridad» (2001: 220). Unas palabras que dejan traslucir diáfananamente la diferencia entre el compromiso cívico como ciudadanos y la actitud literaria como escritores que los autores de la generación de Marías, y él mismo particularmente, van a adoptar. Por último, es pertinente citar la reflexión de Javier Marías que explicita su rechazo a una concepción moralizante de la literatura y por ello a una diferenciación entre el ciudadano y el novelista:

No me parece muy concebible o muy interesante, digamos, un tipo de novela en la cual se juzga, esto no tiene nada que ver con la literatura. Los juicios morales, por ejemplo. Yo los hago a menudo en mis artículos de prensa, como ciudadano. Pero cuando escribo novelas no soy un ciudadano. Ésa es quizá una de las cosas atractivas de escribir ficción. Uno no tiene por qué aplicar los mismos criterios que aplicaría en la vida real. En las novelas no tienen por qué coincidir (Pittarello, 2005: 31)

## 2.6 Reconstrucción de la modernidad literaria para una cultura democrática

Sin embargo, esa «reconstrucción de la razón democrática», que conllevaba la recuperación de la modernidad literaria cercenada por la guerra civil y la experiencia del franquismo, debía pasar por un momento inicial de repudio a todo lo español en el despliegue primero de la nueva generación de escritores, especialmente en los novelistas. Lo ha resaltado una vez más Elide Pittarello hablando de la primera novela de Javier Marías:

Rompiendo con las tendencias de la novela española de posguerra, tanto tradicional como innovadora, Javier Marías decidió silenciar cualquier referencia a su país, como si *Los dominios del lobo* fuera una traducción. Otros escritores jóvenes también lo hacían. Eran sus amigos, los Novísimos, los rebeldes de gustos cosmopolitas que dieron la espalda a toda tradición autóctona, excepto a la obra de Vicente Aleixandre y algunos poetas del 27. Franco aún vivía y la paradoja de escribir como extranjeros significaba, entre otras cosas, rechazar la imagen oficial de España, la del nacionalismo autoritario y folclórico con el que no se identificaban (2007a: 11)

Como hemos explicado anteriormente, para esos jóvenes también la cultura del antifranquismo estaba «manchada» por el régimen y era signo de la pobreza intelectual de la España de Franco, como decía Marías. Ese primer movimiento de negación radical del pasado inmediato es típico en el despliegue de los artistas jóvenes, como veremos al citar las tesis ya adelantadas de Renato Poggioli sobre las actitudes de vanguardia. Un desprecio cuya frecuente injusticia los mismos perpetradores reconocerían en su madurez, una vez dejada atrás la fase negación antagónica, como hemos visto que hacían el propio Marías, Gimferrer, Azúa o Martínez Sarrión. Así, el rechazo de la tradición nacional más inmediata, con excepciones notables como la muy eminente de Juan Benet, le ha servido a Javier Marías para dar cuenta del fuerte sentimiento grupal que marcó a esa promoción en sus comienzos. Una acción negadora que los había

convertido «en verdaderos *niños expósitos* [...] por eso dudo de que haya habido en España otra generación que, al menos en sus inicios, se sintiera más hermanada, tuviera mayor conciencia de grupo, tendiera más a cerrar filas y a defenderse como una casta, a actuar como una fraternidad» (Marías, 2000: 58). El poeta «novísimo» José María Álvarez también dirá: «nos unía un extrañamiento de nuestra herencia cultural» (Gimferrer, 2000b: 27). La sensación de orfandad literaria posiblemente explique además la duradera inhibición de Marías al escribir sobre autores españoles y en parte también su imagen pública de autor extranjerizante:

Son ya tan numerosas las ocasiones en que se me ha negado la españolidad por parte de algunos críticos y colegas indígenas (tanto en lo que se refiere a la lengua como a la literatura y casi a la ciudadanía) que a la postre, me doy cuenta, he llegado a sentir cierta inhibición a la hora de hablar de los escritores de mi país, entre los que sin embargo están algunos de mis preferidos (March, Bernal Díaz, Cervantes, Quevedo, Torres Villarroel, Larra, Valle-Inclán, Aleixandre, por no citar a los vivos) (1992b: 16)

En el año 2014, Javier Marías rememoraba:

No se hace fácil recordar, incluso resulta difícil pensar en aquellos tiempos, como si ahora se aparecieran envueltos en brumas, las de los antiguos *flash-backs* cinematográficos. En 1967 Juan Benet publicó *Volverás a Región*, una novela extraordinaria, densa y difícil, que sin embargo para muchos escritores jóvenes se convirtió en una bandera. Los años duraban mucho más de lo que lo hacen ahora, y sólo cuatro años después (pero parecían diez o doce) yo saqué mi primera novela con diecinueve, *Los dominios del lobo*, llena de personajes americanos y sumamente alejada tanto de Benet como de sus predecesores, que a él le reventaban en su mayoría. En 1973, con veintiuno, saqué la segunda, *Travesía del horizonte*, esta vez repleta de personajes ingleses y con ecos de James, Conrad y Conan Doyle. Algunos críticos (Gimferrer al frente) dieron la bienvenida a esas dos parodias juveniles, pero el gran resto alzó las cejas y en el mejor de los casos tuvo una actitud perdonavidas, en atención a mi tierna edad más que nada. ¿Qué hace este jovencito que no habla de su país, ni de su época, que no es realista ni experimentalista (esta última era la moda efímera que a duras penas se abría paso)? En conjunto se me despachó como a un frívolo extranjerizante (2014c)

Aquel sentimiento de orfandad podía justificarse por la ausencia relativa de novelistas (en comparación con los poetas) entre los integrantes de la generación del 27, representantes de la vanguardia literaria de anteguerra y no contaminados por la España de Franco, una promoción a la que los novísimos se sienten vinculados emocional y estéticamente. Una de las razones de esa identificación, ya avanzada por Elide Pittarello, será, como dijo el mismo Marías, la «presencia cercana, benéfica, constante y admirable de Vicente Aleixandre» (2000: 58). Entonces no sorprende que Aleixandre sea uno de los pocos autores españoles a quienes Javier Marías ha dedicado un retrato literario (1997a: 33-38). Además de haberle dedicado un artículo elegíaco a los diez años de su muerte (Marías, 1997b: 27-29). Una admiración que compartía con sus compañeros de generación y de la que podría dar cuenta simbólica el discurso de encomio a cargo de Pere Gimferrer, el primero de la generación novísima en ingresar en la Real Academia, dedicado a Vicente Aleixandre (Gimferrer, 1985b). El recuerdo de Aleixandre como figura paterna, vital y literaria, y su trato afectuoso con los jóvenes escritores, entre ellos Javier Marías, está también presente en la novela autobiográfica de Vicente Molina Foix, *El invitado amargo* (Molina Foix y Cremades, 2014).

Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía con los poetas, como señalaba Javier Marías, «esta generación [la llamada del 27] había dado escasos novelistas y la mayoría estaban en el exilio, de manera que durante nuestro crecimiento, durante nuestros años

de formación primera, habían contado poco o nada» (2000: 58). Una rara excepción es la de la novelista exiliada Rosa Chacel, a la que Javier Marías conoció por mediación de sus padres y con quien, desde edad temprana, mantiene una relación epistolar, además de haberle dedicado un artículo de evocación (Marías, 2001: 451-454). Rosa Chacel fue de igual manera corresponsal de la joven Ana María Moix por esos años (Chacel y Moix, 1998). Otra prueba de que los nuevos novelistas buscaron muchos de sus modelos literarios y morales fuera de España, en los escritores del exilio también.

Con todo, la idea de la orfandad literaria que Javier Marías expresaba se repite en estas palabras de José María Guelbenzu, fechadas en 1969: «la gente de mi edad no teníamos demasiada tradición literaria detrás» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 1042). Asimismo, otro novelista cercano en edad como Juan José Millás iba a declarar: «la mayoría de los autores españoles carecemos de tradición novelesca» (Sanz Villanueva, 1988: 51-52). Son por supuesto exageraciones si abarcamos el conjunto de la historia literaria española, pero no es falsa la percepción de orfandad si con ello nos referimos a una tradición novelística reciente a la que estos autores pudieran tener un acceso fácil y en la que pudieran verse reconocidos, una vez rechazada la «pesadilla estética» del realismo dominante desde la posguerra. Eso mismo resaltaba Masoliver-Ródenas al esbozar su retrato de los novelistas novísimos:

Para los poetas novísimos era más fácil identificarse como grupo, ya que el rechazo de la tradición dominante podía ser sustituido por la identificación con otras tradiciones: simbolismo, surrealismo, generación del 27, etcétera. Para los narradores el caso era muy distinto, ya que al volver la espalda a una tradición se encontraban frente a un espacio vacío. Pero lo sorprendente es que puede hablarse también de una novela de los novísimos [...], de un grupo de escritores que buscan una novela alejada de la realidad, exótica o cosmopolita, deliberadamente frívola, centrada en el juego y en la aventura, unas veces tersa, clásicamente narrativa, otras veces fragmentada por la interferencia del subconsciente, de la lógica expositiva y de la poesía (2004: 146)

Fueron entonces determinantes en la configuración de ese grupo novísimos, es decir en la creación de una identidad generacional compartida, las relaciones de amistad entre los escritores, «la mentalidad de fraternidad» como la llamaba Javier Marías. Ya hemos aludido a este hecho cuando hablamos de la porosidad generacional que saltó por encima de las fronteras de la poesía y la prosa, encontraríamos pocos ejemplos mejores para ilustrar ese aspecto, el de la unidad basada en la camaradería, que el elocuente guiño cómplice, de época y de generación, que se podía leer en un pasaje revelador de *El mercurio*.

Nos hemos referido antes a los casos de Guelbenzu y Gimferrer, autores de obras emblemáticas de la joven literatura del período (*El mercurio* y *Arde el mar*) y asiduos ambos del círculo de Juan Benet en Pisuerga 7. Ana Rodríguez Fischer ha señalado que la naturaleza metanarrativa de la novela de Guelbenzu, con la presencia de personajes-escritores en el relato, «posibilita abrir las páginas de *El mercurio* a una serie de discusiones, reflexiones, e incluso soliloquios sobre la literatura que, en su conjunto, explicitan la posición estética de una generación que aspiraba a renovar la literatura contemporánea» (Guelbenzu, 1968: 16). Aunque Rodríguez Fischer, igual que Sanz Villanueva, ha visto como dijimos en *El mercurio* «un nuevo punto de partida» de la entonces joven española, se ha mostrado sin embargo reacia aplicarle marbetes taxonómicos, «“joven” [...] “nueva” o “novísima” [...] dado el posterior abuso o empleo impropio de dichos calificativos» (1968: 16). La estudiosa sí señala pese a

todo las afinidades estéticas que Guelbenzu comparte con el grupo de los poetas «novísimos» (Guelbenzu, 1968: 15 y 23). Y asimismo, ha ubicado al autor de *El mercurio* en el grupo de los «escritores novísimos» de finales de los setenta y primeros setenta (Guelbenzu, 1968: 44). Porque precisamente el personaje llamado «Guelbenzu» murmura en el relato «unos versos de aquel amigo en otra ciudad» (1968: 373). El amigo del Guelbenzu-personaje (y del Guelbenzu real) no es otro que el barcelonés Pere Gimferrer. Los versos pertenecen a «El arpa en la cueva», último poema de *Arde el mar* (1965: 138-140)<sup>43</sup>.

En concomitancia con esta línea de pensamiento, Jordi Gracia afirma que, con la cita del poema de Gimferrer, José María Guelbenzu quiso introducir un «ingrediente de su múltiple centón de la modernidad (pero también como dato visible de una inconfundible sensibilidad de época)» (Gimferrer, 1965: 11). De igual manera, Ignacio Prat había sostenido que esos versos citados «participan en el desfile de signos culturales anti-aparato que se paseaba frente a la cultura de post-guerra y a su función represiva generalizada» (1982: 219). Prat, pese a sus mencionadas críticas al adjetivo «novísimos» como término englobador, dirá también que la novela de Guelbenzu podía definirse como la «*À rebours* de la generación novísima, del 65, del 70, del 68 o como quiera llamarse» (1982: 219).

Todo ello confirma el juicio citado de Rodríguez Fischer según el cual *El mercurio* es otra vuelta de tuerca en el camino de la ruptura. Sin necesidad de ir más allá, el relato de Guelbenzu, por alejarse del realismo y el compromiso social, y definirse por sus referencias culturalistas y metareflexivas (Guelbenzu, 1968: 13-23), puede vincularse, en su imitación de modelos extranjeros –Saul Bellow, Joyce, Cortázar–, con el ejercicio emulativo de *progymnasmata* practicado por Javier Marías en sus dos primeras novelas. En definitiva, novelas que se sitúan todas ellas, las de Marías y la de Guelbenzu, en la órbita de la nueva estética autorreflexiva preconizada por Gimferrer en la poesía con *Arde el mar*. Un libro que, como escribe Jordi Gracia, apareció, tras ganar el Premio Nacional de 1966, «como el santo y seña de una nueva poética de *ruptura*» (Gimferrer, 1965: 11). A la índole de esta «ruptura» dedicaremos las siguientes páginas.

Hay que insistir en que no debe verse contradicción entre la voluntad de ruptura y la recuperación del espíritu vanguardista de la literatura de anteguerra o, en el fondo, la continuidad o ampliación de las propuestas renovadoras impulsadas por la promoción de los años 50. No obstante haber hablado de una poética de *ruptura* para caracterizar la poesía de Pere Gimferrer, el propio Jordi Gracia iba matizar eso mismo diciendo que la ruptura del joven Gimferrer en *Arde el mar*, «no era tal: era el testimoni sobtadament visible del procés d'abandonament entre els més joves del dictat realista de la poesia (el que predicava llavors Castellet, tot i que per poc temps)» (2012: 218). Porque, en efecto, la idea de la ruptura funciona para los escritores de la generación novísima como mito constante del arte moderno, de ahí la insistencia sobre esa idea en las poéticas o entrevistas, aunque sus obras no fuesen en realidad más «rompedoras» de lo que podían

---

<sup>43</sup>Los versos citados en la novela son: «No es inútil/hablar ahora del piano, los visillos/las jarras de melaza, el bodegón,/los soldados de plomo entre serrín,/las llaves de la cómoda, tan grandes,/como en el tiempo antiguo. No es inútil./Pero qué cielo éste del otoño» (Guelbenzu, 1968: 373).

ser con respecto al dictado del realismo los poemas de Jaime Gil de Biedma o las novelas de Juan Benet.

De este modo, la actitud de los novísimos puede explicarse por el fenómeno de tradicionalización de la idea de ruptura que, precisamente por esos años, Octavio Paz señalaba en *Los hijos del limo*, su ensayo sobre la modernidad literaria (1974: 17-26, 65-71, 147-148 y 145-227). Esa literatura que iniciándose en el romanticismo llega hasta las vanguardias del siglo XX y se define por su persecución de una «inasible modernidad» (Paz, 1974: 131). Paz define de este modo las ansias perennes de ruptura de los escritores modernos: «¿Qué es ser moderno? Es salir de su casa, su patria, su lengua, en busca de algo indefinible e inalcanzable pues se confunde con el cambio. [...] La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas» (1974: 131). Ése es el elemento esencial en la configuración de la conciencia estética moderna, aquella que Hans Robert Jauss ha visto manifestada explícitamente por primera vez en *El pintor de la vida moderna* (1863) de Baudelaire<sup>44</sup> (1970: 14). Esa paradoja en la que se fundamenta la base estética de la modernidad ha sido definida por Adorno de esta manera: «la modernidad es abstracta en virtud de su relación con lo anterior [...] no puede decir lo que aún no ha sido, y empero tiene que quererlo contra la infamia de lo siempre igual» (1970: 37). Recordemos que, como habíamos visto páginas atrás, Javier Marías parecía ser consciente de esta naturaleza paradójica de la modernidad estética en su persecución permanente de la originalidad, de lo nuevo.

A partir de este momento, con la inauguración de la modernidad estética, será posible reseguir la tradicionalización de la idea de ruptura como motor de la historia literaria que sugiere Octavio Paz: «los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura» (1974: 147). Una paradójica tradición de la ruptura que Renato Poggioli destacaba como uno de los rasgos vanguardistas más eminentes en su *Teoría de la vanguardia*: «la vanguardia puede y debe aspirar a entrar en la tradición: una tradición que hay que concebir en sentido no estático, sino dinámico, como un valor en continua evolución y formación» (1962: 96). Es esencial tener en mente esta idea para comprender el fenómeno de los escritores novísimos y las actitudes asumidas por esa generación en el momento de su aparición en el panorama literario de la España de 1970.

Antes de seguir por esta senda, conviene realizar algunas aclaraciones acerca de los conceptos de «modernismo» o «modernidad», «vanguardia» y «experimentalismo», ya que a pesar de su íntima relación no son términos intercambiables. Si bien Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, había asimilado plenamente la noción de «vanguardia» al concepto de *modernism* de la tradición crítica angloamericana (1974: 195), esta equiparación puede matizarse. Por ejemplo, Matei Calinescu en *Cinco caras de la*

---

<sup>44</sup>En palabras del mismo Baudelaire: «Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es exclusivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión [...] Se trata [...] de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio [...] La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable» (1995: 78 y 91-92)

*modernidad* ha discutido la asimilación entre el *modernism* y la idea de vanguardia, viendo en esta última una radicalización iconoclasta de ese modernismo artístico (1987: 140-143). Ésta ha sido también la opinión de Hal Foster (1983: 8-9). La misma clase de reparos ha puesto Andreas Huyssen, que prefiere también distinguir entre vanguardia y modernismo (Picó, 1988: 141-164). Entender la vanguardia como radicalización subversiva emanada del modernismo estético parece coincidir pese a todo con el juicio de Renato Poggioli sobre el carácter fuertemente antagónico y subversivo de los movimientos de vanguardia (1962: 39-41, 45-54 y 66). Aunque Poggioli no establezca una separación neta entre los gestos nihilistas, iconoclastas, de la vanguardia, que operan sobre todo en el plano social, y las manifestaciones artísticas, formalmente innovadoras, que aspiran con el tiempo a formar parte de una tradición posromántica, moderna, no estática y en permanente evolución, según él mismo la define. Como veremos más abajo, las reflexiones de Umberto Eco sobre el experimentalismo y el vanguardismo nos serán útiles para resaltar esta diferenciación. En último lugar, merece citarse la opinión de Jürgen Habermas que ha trazado el arco que dibujan la modernidad estética y las vanguardias con estas palabras: «el espíritu y la disciplina de la modernidad estética asumió contornos claros en la obra de Baudelaire. Luego la modernidad se desplegó en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su apogeo en Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo» (Foster, 1983: 21).

Si no hay que confundir modernismo y vanguardia, pese a ser conceptos relacionados, tampoco debe confundirse en el ámbito hispánico el concepto de *modernism* con el movimiento literario hispanoamericano de finales del siglo XIX influido por el parnasianismo francés, que dio en llamarse «modernismo»; una distinción que el propio Octavio Paz sí hace explícitamente en su ensayo (1974: 128). En este trabajo empleamos siempre el término «modernismo» aplicado a la literatura en el sentido del *modernism* anglosajón. La gran corriente estética que Edmund Wilson había identificado como la prologación del simbolismo en *El castillo de Axel* (1931). El «movement of movements», como lo definen Bradbury y McFarlane (1976: 191). Un fenómeno de largo aliento comprendido entre las décadas de 1870-1880 y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, que es simultáneamente reacción y correlato artístico de la modernidad histórica y filosófica. Entendiendo por esta segunda acepción de la modernidad el concepto epocal en que se inscriben dichas manifestaciones artísticas que configuran la «modernidad estética» o «modernismo».

Es el fenómeno de «las dos modernidades», como lo ha descrito Matei Calinescu (1987: 23-97). Calinescu escribe sobre esta escisión epistemológica del concepto de modernidad: «en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo– y la modernidad como un concepto estético<sup>45</sup>» (1987: 50). El filósofo Jürgen Habermas

---

<sup>45</sup>Otros estudiosos han expuesto también la dualidad diferenciable que encierra el concepto de modernidad, en sus respectivas vertientes epocales y estéticas (Bradbury, 1971; Fokkema y Ibsch, 1988; Huyssen, 1986; Jauss, 1974: 11-62; Shiach, 2007; Ródenas de Moya, 1998: 24-27, 43-45, 53-56). Como la ha hecho el filósofo Ricardo Sebreli desde un punto de vista crítico con el arte moderno (2002). Esta diferenciación resulta útil para comprender el más reciente balance sobre la modernidad a cargo de Gabriel Josipovici (2012) acerca de la imposibilidad de vertebrar un discurso unívoco sobre la modernidad, especialmente en el capítulo «Historias de la modernidad» (2012: 231-242). En un sentido



había hecho tácitamente también esta diferenciación en su conocido ensayo «La modernidad, un proyecto incompleto» (Foster, 1983: 19-36). De esta manera, Habermas expone la conflictiva naturaleza del concepto de modernidad en sendas vertientes, la estética y la social:

La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. Esta revuelta es una forma de neutralizar las pautas de la moralidad y la utilidad. La conciencia estética representa continuamente un drama dialéctico entre el secreto y el escándalo público, le fascina el horror que acompaña al acto de profanar y, no obstante, siempre huye de los resultados triviales de la profanación (Foster, 1983: 22)

Por ahora dejamos de lado el concepto de «modernidad», una cuestión que volveremos a tocar cuando tratemos del cambio hacia la episteme posmoderna y la literatura surgida de ella, pero no sin antes señalar la otra dualidad que ha destacado Ródenas de Moya en su balance sintético sobre la noción de «modernismo literario»: en primer lugar, un modernismo en sentido estricto que, iniciándose en la modernidad estética inaugurada con Baudelaire, culmina en la literatura del primer tercio del siglo XX y es, por tanto, una noción que se confunde con el corpus de obras y escritores que conforman este periodo concreto y finalizado de la historia literaria –ésta sería, según el autor, una concepción «diacrónica» del modernismo-, y una segunda acepción del término, más amplia -una concepción «sincrónica» del modernismo, dice el autor-, que lo entiende como una recurrencia de temas y técnicas característicos de esta literatura y que configuran un estilo o rasgos modernistas (1988: 44-45 y 58-59). Esta segunda noción del modernismo, según lo visto, puede equipararse con la idea de «código» estético propuesta por Douwe Fokkema (1984). Esta noción de código, desarrollada por Fokkema, nos resulta de utilidad para evidenciar que las novelas de Javier Marías, ya desde *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*, demuestran la autorreferencialidad que caracteriza a la modernidad literaria, modernista o posmodernista. Es la «crisis de la referencia» como la ha designado Pozuelo Yvancos (2004: 20-23). «Si hubiéramos de aislar una nota de carácter general aplicable a todos los movimientos artísticos conocidos como vanguardias o proponer un lema que resumiese lo fundamental de ellas, éste debería ser sin duda la pérdida de la *referencialidad* mimética como principio estético» (Pozuelo Yvancos, 2004: 20).

Hemos dicho que nos interesa recuperar la distinción que Umberto Eco, en sus ensayos sobre el neovanguardista Gruppo 63 italiano, ha ofrecido entre los conceptos de «vanguardia» y «experimentalismo», un matiz que se nos antoja sumamente útil para los novísimos. Recordemos que ya habíamos adelantado cómo este episodio de la literatura contemporánea italiana, al igual que el de los poetas *Novissimi* italianos, guardaba algún paralelismo con el del grupo generacional novísimo español. De acuerdo con las observaciones de Eco, mientras que la noción de «vanguardia» conlleva una dimensión performativa en el medio social<sup>46</sup>, el «experimentalismo» opera sobre la

---

parecido al de las «dos modernidades», Antoine Compagnon ha hablado de una «corriente subterránea de la modernidad», una «modernidad antimoderna», caracterizada por su oposición a la modernidad entendida como «progreso» burgués, en el ensayo *Los antimodernos* (2005).

<sup>46</sup>Esta idea parece estar en el centro de la reflexión de Peter Bürger sobre la vanguardia, toda vez que la apreciación de Eco permite comprender mejor la censura que para Bürger merece la neovanguardia artística que, amparada en los museos y el mecenazgo estatal, repite gestos vacíos en lugar de negar radicalmente la institución burguesa del arte, que es donde Bürger ha situado el elemento común de las

forma artística introduciendo innovaciones que con el tiempo devendrán canónicas y tradicionales. Expresándolo en términos semióticos, Umberto Eco dice que la vanguardia se dirige al «lector empírico», el ente social, mientras que la obra experimental se relaciona con el «lector modelo», el concepto ideal de lector que se desprende del conjunto de estrategias textuales de la obra (1988: 102-104). Recientemente, Eco ha resumido esa distinción de esta manera: «la vanguardia agita una poética, renunciando por amor suyo a las obras, produce más bien manifiestos, mientras que el experimentalismo produce la obra y solo de ella saca o permite luego que se saque una poética. El experimentalismo tiende a una provocación interna al circuito de la intertextualidad, la vanguardia a una provocación externa, en el cuerpo social» (Eco, 2011: 164). De acuerdo con lo expuesto parece razonable sostener que en el movimiento novísimo de los años 70 conviven ambas tendencias. Se diría que inconscientemente José María Guelbenzu, en una entrevista de 1969, apuntaba a esa dualidad, calificando su propia literatura de experimental y vanguardista, y sosteniendo que éstos eran los derroteros por los que debía transitar la nueva novela española (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 1042). Y en el mismo Javier Marías se dan claramente las dos vertientes de esa modernizada estética. Su obra es experimental por la novedad narrativa que suponen sus primeras novelas, cuyos hallazgos influirán, como ya hemos dicho y veremos luego con más detenimiento, en autores posteriores, sin ir más lejos en Eduardo Mendoza. Mientras que su acción performativa en el medio socioliterario es vanguardista por su pública, vehemente y polémica censura de la literatura realista española, unas ideas concomitantes con las declaraciones y poéticas de los «novísimos». A esto último corresponde el impulso antagónico e iconoclasta, típicamente vanguardista, estudiado por Renato Poggioli.

La tesis de Poggioli sobre la naturaleza dinámica de la vanguardia, o más precisamente, según lo dicho, de la obra experimental, que reacciona frente a la tradición para en última instancia incorporarse a ella, puede ser ilustrada con la analogía de la aplicación al campo artístico del concepto psicoanalítico de «acción diferida». A través de esa noción Hal Foster ha explicado la lógica interna de las vanguardias históricas y la neovanguardia de finales del siglo XX en las artes visuales (1999: 31-35). Apoyándose en las ideas de Freud y Lacan, de quienes toma el concepto, Foster escribe que «la subjetividad no queda nunca establecida de una vez por todas; está estructurada como una alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos [...] un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida (*Nachträglichkeit*)» (1999: 31). Foster emplea esta metáfora de la «acción diferida» para explicar el continuo proceso de recodificación de la experiencia pasada en las artes: «ésta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales del siglo: la vanguardia y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición» (1999: 31). De la misma manera, Forster utiliza la idea de «acción diferida» para dar cuenta de la imposibilidad de delimitar de manera clara y unívoca el paso de la modernidad artística

---

vanguardias históricas (1974). Esta crítica al discurso legitimador de la institución del arte también ha sido subrayada por Andreas Huyssen como rasgo definidor de las vanguardias históricas (Picó, 1988: 207).

al posmodernismo: «yo creo que la modernidad y la posmodernidad están constituidas de un modo análogo, en la acción diferida, como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos [...] No hay ningún simple *ahora*: cada presente es un asíncrono, una mezcla de tiempos diferentes; así que no hay transición temporal entre lo moderno y lo posmoderno» (1999: 211). Esta idea de la «acción diferida» que recodifica el pasado no sólo sirve para explicar, como hace Foster, el tránsito entre la modernidad y la posmodernidad<sup>47</sup>, o el modo en que las obras innovadoras son incorporadas a la tradición, una tradición así dinámica y no estática según la define Poggioli, sino que puede emplearse igualmente para ilustrar la dificultad de periodizar con rigidez la mutación en España de la cultura del franquismo hacia la cultura de la democracia. Esta cultura perteneciente al franquismo incluye asimismo, como hemos mostrado, la cultura del antifranquismo, fatalmente asociada o «contaminada» por el régimen, y contra la que reaccionan también los novísimos: el realismo y el compromiso izquierdista del escritor en sus obras. Porque ellos con lo que quieren acabar es con la España *de Franco*; con la que está al lado de la dictadura y con la opositora también. Así, estas muestras de cultura democrática comienzan a hacerse evidentes en los años finales del régimen en las mismas obras de esos escritores, que anticipan ya a un público lector propio de sociedades desarrolladas, y también en su actitud pública, por ejemplo, en la manera en que diferencian el compromiso literario del compromiso cívico, algo particularmente evidente en el caso de Javier Marías. Por esta razón, el recurso al concepto de «acción diferida» sirve para resaltar y esclarecer el complejo proceso de renovación, restitución, o como propuso Vázquez Montalbán, de «reconstrucción» de la tradición literaria interrumpida por la Guerra Civil y las circunstancias de la posguerra. Un recorrido iniciado, en efecto, por escritores de la generación del 50 y coronado por la generación novísima. Un desarrollo que es al mismo tiempo una ruptura con la cultura literaria de la España de Franco y una continuación de ciertos elementos que se encontraban ya presentes durante la etapa franquista. Una cultura de «pretransición», como la ha llamado Ramón Buckley, y una noción en la que profundizaremos en unas páginas.

A la luz de estas consideraciones sobre la vanguardia, el experimentalismo y la anticipación de una cultura democrática en España, debería ser leída la afirmación de Castellet en *Nueve novísimos*: «la pretensión de todos es la de establecer una dinámica vanguardista en las estancadas aguas de la cultura española y de reinstaurar una polémica ausente en los últimos años» (1970: 36). Donde el énfasis exagerado en el elemento rupturista es sintomático de un discurso típicamente vanguardista, tal como Octavio Paz había señalado en su trabajo: «La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron [...] La idea del cambio más que los cambios mismos, fue el fundamento de la poesía moderna: el arte de hoy debe ser diferente del arte de ayer» (1974: 161). Es la idea-consigna que enlaza la obligación de ser *absolument moderne* de Baudelaire, en el amanecer de la modernidad, con el *make it now* de Ezra Pound, en pleno periodo de las vanguardias y el alto modernismo literario. O en la de España de 1970, el «fuego nuevo» que simbolizaron los «novísimos» de Castellet, o los novelistas como Marías y Guelbenzu que transitaron por un sendero parecido. En el reseguimiento que hace Octavio Paz de la modernidad artística

---

<sup>47</sup>Este parecer puede verse reforzar por la opinión similar que expresa Antoine Compagnon en *Les cinq paradoxes de la modernité*: «La frontière du modernisme et du postmodernisme littéraire est toujours repoussée» (Aparicio Maydeu, 2011: 537).

hispanoamericana encontramos otro vínculo con la situación de los novísimos en España: «el anticasticismo: la negación de cierta tradición española» (1974: 132). En el primer caso, de Latinoamérica, explicable por el pasado colonial, mientras que en el segundo, en España, por el peso del franquismo. Ya hemos citado la correspondencia que Octavio Paz mantuvo con Pere Gimferrer desde de los años sesenta. Su relación con Castellet fue asimismo importante. Castellet escribiría que el contacto epistolar con Paz modificó sus opiniones a propósito del compromiso ortodoxamente izquierdista de los escritores (Castellet, 1988: 157-161). Ello sumado a los hechos de 1968, Primavera de Praga, revueltas estudiantiles, etc., cuyas repercusiones modificaron también las opiniones políticas de Castellet (1988: 66 y 227), constituyen otro factor a tener en cuenta a la hora de evaluar el controvertido cambio de orientación estética del crítico catalán a partir de 1970. Finalmente, hay que decir Octavio Paz, como Gil de Biedma, Alexandre o Jaime Salinas, fue una de esas notables personalidades del mundo literario hispanoamericano que acogió con buenos ojos a los «novísimos» y ayudó con ello al éxito de la antología (Azúa, 1998: 2002).

Aquella actitud vanguardista era pues el «talante desenfadado, transgresor, más insumiso que de “izquierdas”», como caracteriza Félix de Azúa el espíritu de *Nueve novísimos* (1998: 208). Una definición en la que Azúa tiene además puesto un ojo en las críticas ideológicas dirigidas a la antología. Todo esto explica que, a tenor de las declaraciones y poéticas, Jaime Siles apuntase que los novísimos se aproximan en su despliegue al «tono intransigente y agresivo que había caracterizado a las vanguardias» (1989: 9). También Martínez Sarrión ha vinculado el despegue de los novísimos al de «todo movimiento con voluntad de ruptura» (1990a: 141).

De nuevo, el estudio de Renato Poggioli sobre el arte de vanguardia puede ser esclarecedor en este punto, al haber subrayado como principal elemento constitutivo del espíritu de la vanguardia la actitud de antagonismo polémico ante la autoridad de la tradición pasada. Una fase por la que atraviesan todos los movimientos de vanguardia y que Poggioli llama el «ideal de *tabula rasa*» (1962: 108). Una expresión que sin duda trae a la mente el «fuego nuevo» de que habló José María Castellet. Así, todos esos elementos que enumera Renato Poggioli -activismo y autopropaganda (fuerte deseo de incidir socialmente en el medio literario o artístico), antagonismo y nihilismo (en el sentido de *tabula rasa* de los valores pasados), los encontramos en el despliegue de los novísimos. Elide Pittarello parece tener presente estas ideas de Poggioli cuando escribe: «los novísimos fueron solidarios en abanderar rechazos: en política, del régimen franquista; en literatura de la poesía social y neorromántica [...] Mientras fueron un grupo, los novísimos tuvieron la fuerza de la utopía, que se deshizo tan pronto como se realizaron sus deseos en el ámbito socio-político español» (Bou y Pittarello, 2009: 243). Es decir, cuando la España *de* Franco, como hemos dicho antes, se hubiera acabado.

De este modo, la asunción del discurso de la modernidad por parte de esos escritores puede asimilarse a aquello que Jordi Gracia, refiriéndose a la poesía de Gimferrer, ha designado con la frase «la vanguardia como terapia cultural» (Gimferrer, 1965: 22-37). Gracia sostiene que el impulso que anima la poesía de Gimferrer y la de otros compañeros de generación es «la voluntad de legitimar moral y políticamente una opción artística mal entendida o repudiada por los equipos antifranquistas menos competentes» (Gimferrer, 1965: 23). De esta manera, Jordi Gracia ha aproximado los planteamientos de la poesía de Gimferrer, su rescate de la tradición vanguardista

española de anteguerra (Lorca, Alberti o Aleixandre) al extrañamiento radical del lenguaje por el que aboga Vázquez Montalbán en *Manifiesto subnormal* y su poesía del mismo periodo; viendo en ambos escritores una raíz compartida con los fundamentos de las vanguardias literarias (Gimferrer, 1965: 23-24). En este aspecto la apreciación de Gracia coincide con el juicio de José V. Saval, para quien la «escritura subnormal» de Vázquez Montalbán es una mezcla de los aspectos formales del surrealismo con contenidos políticamente subversivos y contraculturales, una escritura que parodia los manifiestos de las vanguardias de preguerra y a la vez se enraíza en esta tradición de la ruptura (2013: 102-103). En concreto, en *Manifiesto subnormal* la utilización yuxtapuesta de una miríada de lenguajes (poético, publicitario, político, ensayístico, etc.) trae a la mente sin duda el concepto de eclecticismo delirante o esquizofrénico que propone Javier Marías para definir los esfuerzos primeros de los novísimos. Concretamente, la yuxtaposición de lenguajes (poético, publicitario, político, ensayístico, etc.) de *Manifiesto subnormal* recuerda sin duda el concepto de eclecticismo delirante o esquizofrénico que Javier Marías había propuesto para definir los primeros esfuerzos de los novísimos. De otro lado, confirmando las ideas de Gracia y de Saval, en *Manifiesto subnormal* se percibe igualmente una notable influencia del humor surrealista. Un ingrediente que volvemos a encontrar en la poética montalbiana de *Nueve novísimos*, pero que remitía a su primera incursión en la narrativa, *Recordando a Dardé*, volumen de relatos publicado en 1969 aunque escrito en 1965.

En definitiva, aquel uso de la vanguardia como terapia cultural era una propuesta de revalorización de lo literario, convergente con las ideas citadas de Juan Benet sobre la independencia del quehacer del escritor. Un planteamiento que como se ha dicho marcó hondamente a Javier Marías. Pero que era también la principal seña de identidad de esa nueva generación, como reconocería Manuel Vázquez Montalbán: «lo único que relacionaba a los llamados *novísimos* era una tendencia a recuperar la primacía o la autonomía de *lo literario* sobre lo histórico y establecer las consecuencias que ello reportaba en la reconsideración del gusto establecido» (2008: 14). Como ya mostramos trayendo a colación la poética de Montalbán en *Nueve novísimos*, el ideario compartido por todos ellos era volver a centrarse en la tarea de la literatura como literatura y «rechazar la justificación de las buenas intenciones ideológicas» (Vázquez Montalbán, 2011: 424).

Lo que además esos escritores tenían claro era la sordidez del régimen franquista, un factor que puede servir para explicar su atracción temprana por los «esteticismos» de las vanguardias. Porque de la fealdad del régimen se había contaminado el resto del país, como el mismo Vázquez Montalbán describió con acertada ironía en una entrevista: «el franquismo era feísimo, era una cutrez. Ni siquiera sus movimientos de masas tuvieron la grandeza morbosa de los del nazismo. Era una estética militarista, y daba la impresión de que a todo el mundo le olían los calcetines» (Estrade, 2004: 177). Por eso, ante la abyección moral y estética de esa dictadura reaccionaron con una hiperconciencia artística:

Yo creo que casi todos los que nos hicimos antifranquistas, independientemente del bando de nuestras familias durante la guerra y la postguerra, tomamos la decisión ante la fealdad moral y estética del régimen, su mediocre y a la vez brutal ridiculez de fascismo enano, su liturgia babeante y diríase ética, como programada por suboficiales cuartereros convertidos en escenificadores de aquella fantochada (Vázquez Montalbán, 1992: 9)

El rechazo de la dictadura y de la España del franquismo era pues en primer lugar un rechazo estético. Eso supo explicarlo Pere Gimferrer: «lo que nos motivaba era, por un lado, el rechazo de lo que nos rodeaba, en la medida en que, además de falso, era feo y aburrido, y, por otro, el deseo de reproducir aquello que, contrariamente a lo feo y aburrido, era brillante, vistoso, atractivo y, digámoslo claramente, bonito; y que se encontraba en la literatura que habíamos leído» (1993: 25). Por su lado, Javier Marías ha manifestado en numerosas ocasiones un parecer en sintonía con el de esos compañeros de generación. Recordemos, de otra parte, lo que había escrito Jordi Gracia al caracterizar al grupo de jóvenes escritores que se pusieron más entusiastamente bajo la tutela literaria de Juan Benet (Marías, Molina Foix, Azúa, etc.). Como Gracia veía en el aristocratismo intelectual y la altiva denigración de lo hispánico en esos escritores un rechazo, antes que nada, a la baja nivelación franquista de los horizontes culturales.

Efectivamente, pensemos en cómo Javier Marías envidiaba de su padre Julián la formación intelectual como ya nadie la ha tenido bajo el franquismo. Es más, desde la Transición hasta la actualidad, Marías no ha dejado de destacar periódicamente en sus columnas o artículos periodísticos lo ordinario y soez del régimen franquista. El artículo «La foto» (2001: 53-55), comentario o «miramiento» de una instantánea de Franco y Millán Astray de 1938, puede servir de ejemplo de toda esa línea de su articulismo. Ya en 1979, Javier Marías escribía que la dictadura que en España se había eternizado había sido «impresentable [...] no sólo un horror, sino una vergüenza» (2001: 204). Uno de cuyos aspectos más negativos e insidiosos fue el desprecio hacia las artes, porque de la pobreza y la incultura del régimen se contagió incluso la literatura que pretendía oponerse a la dictadura: «el franquismo había desdeñado tanto la cultura que ni se había molestado en apropiarse convincentemente de la lengua y, por fortuna, tanto los literatos “imperiales” como los “realistas sociales” y “tremendistas”, que convivieron en armonía, habían manejado todos, cada uno a su modo, una lengua literaria tan anquilosada que no iba a dejar grandes secuelas» (Marías, 2001: 267). Esta incultura consustancial al régimen, en buena medida atribuible a la persona misma del dictador, también ha sido puesta de relieve por el historiador Paul Preston, y de ahí el rápido distanciamiento de la sociedad española con respecto a la dictadura, una vez esta hubo concluido: «aparte del caso de unos cuantos nostálgicos del franquismo, el sentir colectivo acerca de Franco sería una combinación de ignorancia, indiferencia y la determinación de no volver a sufrir una dictadura» (Casanova, 2015: 52).

Estas razones añaden una nueva dimensión al impulso imitativo que había guiado los primeros escritos de Javier Marías. Puesto que aquella tendencia no sólo expresaba la necesidad del modelo como *progymnasmata* en el desarrollo del escritor, sino que, sumado a la práctica de la traducción, representaba un ejercicio de normalización cultural en toda regla. Un ejercicio que tenía el efecto de corregir, o al menos paliar, el aislamiento secular de España en el ámbito de la cultura. Una situación que la dictadura de Franco, mediante la censura, la propaganda triunfalista, el enmascaramiento de la realidad y la cerrazón autárquica, no había hecho sino agravar. Significativamente lo explicaba Javier Marías en «Desde una novela no necesariamente castiza»:

no cabe duda de que ambas [*Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*] eran en exceso deudoras de estilos ajenos, pero no es menos cierto –y de esto fui siempre consciente– que ese enmascaramiento voluntario, me afinó el instrumento. La necesidad de ejercitación fue algo asimismo sentido vivamente por la mayoría de los integrantes de la generación, y, vistos aquellos

primeros años de tanteo desde la perspectiva actual, cabe pensar si lo que entonces llevamos a cabo no fue, por un lado, un disciplinario adiestramiento de resonancias casi neoclásicas, con patrones y modelos, y por otro, una nada despreciable labor de normalización y puesta al día de la vida literaria española, a la que, por así decir, incorporamos a algunos de los autores que ya he mencionado<sup>48</sup> y a muchos otros de cuya existencia, en España –tras un provincianismo cultural que venía desde principios del XIX, que sólo había cejado durante los años veinte y treinta de nuestro siglo y que se había visto coronado por tres décadas de guerra abierta a todo lo que oliera a cultura, de enclaustramiento y falta de información-, no se tenía casi ni noción mientras en el resto de Europa eran moneda corriente (2000: 61-62)

Por supuesto, esa beneficiosa tarea de normalización cultural del país es el resultado de aquella idea que subyace a las poéticas de los «novísimos» y a las declaraciones de los escritores de esa generación: el de la experiencia cultural como hecho fundamental de la propia vida. Una unión de vitalismo y culturalismo que Jaime Siles puso de relieve en su definición de la generación novísima:

El alejandrino<sup>49</sup> de los novísimos era tan estético como moral, y se basaba en la fe en la cultura y la fe en el lenguaje, entendidos ambos –la cultura y el lenguaje- como un sistema de oposición a la incultura, a la barbarie y a los modos de aculturación que el franquismo ofrecía y la no más desarrollada cultura de la oposición-. Frente a estos modos, los novísimos buscaron la libertad en el texto e hicieron de aquella y de éste- de aquella en éste- un punto generador de una nueva y distinta realidad más amplia (1989: 10).

El anhelo de pasar la vida por el filtro del arte tenía su mejor expresión en la poética de Gimferrer en *Nueve novísimos*: «todo ello (estas lecturas, esta pasión por el cine, estos gustos estéticos) no era un aspecto de mi vida, sino toda mi vida; no había otra cosa en mi vida que esto» (Castellet, 1970: 152). Gimferrer es seguramente en la poesía, como Javier Marías en la novela, el escritor de la generación que mejor ejemplifica esta postura. Como dice Julia Barella: «la lectura y el cine son, más que aficiones, los ejes sobre los que construye desde niño su vida, su literatura, sus sentimientos y emociones» (Gimferrer, 2000b: 7). La famosa y precoz voracidad cultural, común a toda la generación, puede enlazarse así con la dimensión metareflexiva de la poesía novísima o la autorreferencialidad culturalista de las novelas de Javier Marías y José María Guelbenzu. Ramón Pérez Parejo lo ha puesto de manifiesto en el primer caso: «en su concepción de la realidad es tan importante el mundo de la cultura adquirida como el ámbito de la experiencia personal, entidades que aparecen deliberadamente mezcladas en los versos» (2007: 69). Era una manera de enmascarar y a la vez mostrar la propia autobiografía, en un sentido similar al de la conocida frase de Oscar Wilde: «revelar el arte y ocultar al artista» (2000: 15). Porque la experiencia cultural se confunde con la existencia biográfica, como sucede claramente en el caso del joven Javier Marías.

La imitación de los lenguajes cinematográficos y literarios en las dos primeras novelas de Javier Marías no sólo testimoniaba, como afirma Grohmann, su temprana conciencia del tratamiento formal y la autonomía de la obra literaria, sino que además

---

<sup>48</sup>Se refiere a los escritores que mediante la traducción o bien la imitación los novísimos incorporaron al acervo de la lengua española. Son éstos que hemos visto enumerados en la cita de Marías acerca de la esquizofrenia cultural novísima (2000: 58).

<sup>49</sup>Por «alejandrino» debe entenderse el afán de compaginar la creación literaria con el estudio y la erudición, a imitación de los *poetas doctos* de Alejandría en la Antigüedad tardía, tales Apolonio de Rodas o Calímaco de Circe (Siles, 1989: 10). Una noción que puede emplearse también, como a menudo se ha hecho, como metáfora del culturalismo literario en un sentido parecido a «venecianismo».

aquellas experiencias culturales (la lectura y el visionado cinematográfico) que proporcionaron el sustrato de esos libros fueron una parte fundamental de su vida. Una experiencia de la cultura que en su juventud le permitió abrirse a realidades distintas a la española, era toda una «teparia cultural» para salir mentalmente de España. Así lo explicaba Javier Marías al volver con los años sobre su primer libro:

Por este motivo este libro [*Los dominios del lobo*] recibió en su día algunas censuras de críticos y escritores que me reprocharon no ocuparme de mi país, de mis experiencias, de mi entorno, de mi «realidad». La novela, sin embargo, era deliberadamente mimética, incluso paródica, y en modo alguno escondía las referencias culturales en que se basaba o a partir de las cuales fabulaba. En este sentido podría decirse [...] que sí era autobiográfica, en la medida en que respondía a una serie de vivencias que indudablemente había tenido su autor, aunque fuera en la butaca de un cine o leyendo en un sillón. Las experiencias, con ser cinematográficas y librescas, no dejaban de ser personales e intransferibles, y por ello me guardaría mucho de decir que *Los dominios del lobo* es una obra “impersonal”. Lo que sí sucedía era que mi entorno vital, el de un joven de dieciocho años que acababa de entrar en la Universidad, estaba ausente de aquellas páginas. ¿O acaso mi vida consistía exclusivamente en leer e ir al cine? En buena medida sí, pero no exclusivamente. Yo, de hecho, podía haber optado por otro material a partir del cual elaborar una novela, pero lo cierto es que en aquellos años ningún otro material (autobiográfico en el sentido habitual del término) me permitía lo que sí me permitía el que escogí: la fabulación. (2000: 72-73)

En efecto, la fabulación fue una salida mental de España pero la escritura de la novela fue una salida también física del país. En el prólogo a la edición de 1987 de *Los dominios del lobo* (1971: 9-16), Javier Marías contaba su «fuga de novela» a la ciudad de París en el verano de 1969. Una escapada que le sirvió para escribir el primer borrador del libro, inspirado por las 85 películas de Hollywood que visionó en la Cinémathèque parisina durante el mes y medio de su estancia. ¿Por qué entonces París y no América? Debido a la política de proyecciones de la Cinémathèque, centrada en la reposición de clásicos de Hollywood. Ahí era donde se mostraba la imagen cinematográfica, artística por tanto, mediatizada no inmediata con se quiere la del costumbrismo, del país que le iba a servir de modelo en *Los dominios del lobo*. Por eso, como Alexis Grohmann hace notar en su estudio, «paradoxically, Marías’s subject matter, his America, was most “real” and alive in Paris, France» (2002: 29). Marías explicaba claramente el propósito que le animó a esa partida: «no se trataba [...] de una América real, y por ello lo que nunca se me ocurrió –receloso, además, de los métodos a lo Zola- fue intentar marchar a los Estados Unidos para escribirla» (1971: 9). Un hecho que denota la confianza temprana de Javier Marías en la verdad que es capaz de transmitir la estilización artística, a menudo superior a la que consigue captar la aparente transparencia de los medios realistas. Años más tarde comentaba en el mismo sentido: «está más viva y nos dice más de Francia la estilización de Proust que el naturalismo de Zola, con todas sus “comprobaciones”» (Marías, 2013b).

La América de *Los dominios del lobo* estaba así más cerca de aquel reflejo del país, no por imaginario menos real, que a través de la industria cinematográfica estadounidense ha pasado a formar parte de la conciencia colectiva o del que había mostrado Vladimir Nabokov en su novela *Lolita*, a su vez adaptada con gran éxito al cine por Stanley Kubrick. Como se sabe, Nabokov es uno de los escritores más admirados por Javier Marías, de quien tradujo además su poco conocida obra poética y al que dedicó en los años noventa un libro de homenaje que complementaba a uno primero dedicado a William Faulkner (Marías, 2009b). En aquel volumen conmemorativo Javier Marías escribió que para Nabokov todo era «artificio, incluidas



las emociones más auténticas y sentidas» (Marías, 2009b: 111). De la misma manera, Marías confesaba que para él, *Lolita* «esta novela artificial [es] la novela más melancólica, elegante y lírica de cuantas he leído» (2009b: 176). De este modo, es posible encontrar en la postura estética novísima que Javier Marías ejemplifica en su primer relato una filiación con la artificiosidad estilizadora de un novelista como Nabokov antes que con la aproximación pretendidamente no mediatizada de la estética realista. Además, con una novela como *Lolita*, *Los dominios del lobo* comparte la ambientación en unos Estados Unidos fabulados. En el relato de Nabokov una América de «moteles y carreteras» que el propio cine americano y la literatura de ese país han imitado posteriormente (Marías, 2009b: 176). Una América que es por supuesto un precedente claro de la América de *Los dominios del lobo*. Pues ésa es la América que Javier Marías fue a buscar en los cines de París. Como en la obra del novelista ruso, la artificiosidad o mediación cultural propia de la estética novísima, que Javier Marías hace claramente suya en esas primeras narraciones no está necesariamente reñida con la emoción y mucho menos con la experiencia vital. Algo comparable, empleando un símil del mismo Marías, a cómo el «el permanente contacto con el papel no nos es óbice para vivir apasionadamente [...] las aventuras de Jim Hawkins o las desventuras de Madame Bovary» (2000: 386). Sin asomo de duda este procedimiento converge con el de sus compañeros de generación, bien sean «novelistas del 68» o poetas «novísimos». Recordemos cómo Ana Rodríguez Fischar había recalcado el fuerte componente metarreflexivo de *El mercurio*. De la misma manera que Andrew P. Debicki escribía sobre la obra de Pere Gimferrer que por su culturalismo, sus intertextos literarios, «así como su manera de situar la literatura por encima de la realidad [...] *Arde el mar* ejemplifica la postura estética de los novísimos» (1994: 205). Todas estas posturas se encuentran en sintonía como lo que manifestaba Juan Benet en *La inspiración y el estilo*: «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 que la invención –más que el descubrimiento– de un vacío que se pueda solucionar después, con mayor o menor fortuna, con un artificio específico» (1966: 38)

Si bien Andrew P. Debicki ha escrito también que en la poesía novísima «la realidad significada pierde cualquier significado emotivo y todo valor referencial, quedando simplemente como texto» (1994: 219); esta última aseveración es matizable. Como las páginas del libro, la cultura funciona, para Javier Marías y los autores de aquella generación, como una lámina que deja traslucir la experiencia vital que se perfila a través de ella. Ésa es la razón última del esteticismo novísimo, de la que daba cuenta Pere Gimferrer y la que alienta la escritura de las dos primeras novelas de Javier Marías. A diferencia de las anteriores generaciones literarias del franquismo la responsabilidad de estos autores no pasa por el compromiso político de su obra, o al menos no en un sentido lato o explícito, sino, como declarará Eduardo Mendoza, por la «responsabilidad de volver a integrarse en la cultura occidental» (Grohmann, 2002: 54). Porque a través de la artificiosidad y la mediación artística lo que se estaba subvirtiendo era la estrechez de miras y la anemia de la cultura española, tanto la oficial del régimen como la que criticaba al franquismo, ambas herederas en el fondo de la hecatombe de la Guerra Civil y la posguerra. El esteticismo novísimo, criticado como forma de evasión, es deseo de normalización cultural y también de libertad personal en un país privado aún de libertades políticas: la construcción de una literatura propia de una sociedad democrática que en España no había llegado todavía. Ese aspecto han sabido resumirlo

José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales en su descripción de los poetas de la generación:

Los poetas del 70 reclaman el derecho a rendir culto a la belleza artística, en tanto que este culto les permitirá satisfacer los ideales cercenados por la sociedad racionalista moderna. El amor a la libertad del individuo frente al gigantesco y opresivo sistema del poder los impulsa a desatar su pasión por la belleza, por entender que tal pasión dará cumplimiento a sus anhelos de libertad y de absoluto: de plenitud vital, a fin de cuentas. Y así podemos comprender que vida y cultura (vitalismo y culturalismo) no eran, en realidad, dos ámbitos independientes y mucho menos enfrentados: los que amaban las refinadas y variadas formas de la cultura, los que llegaron a profesar un ostentoso culturalismo, no estaban sino intentando salvar el abismo que sentían entre vida real y vida deseada. La Cultura fue para ellos un modo digno, sutil y muy eficaz, de encarnar sus deseos vitales más profundos. Algo semejante a lo ocurrido en la estética modernista del fin-de-siglo anterior, sólo que perdida ya la inocencia de la fe en el Arte como vía de salvación absoluta. La devoción por éste, el Arte, adoptó una actitud irónica que encubría con frecuencia un intenso dramatismo (2002: 253-254).

Un pasaje donde «sociedad racionalista moderna» equivale a decir la extraña sociedad del tardofranquismo, incorporada a las corrientes capitalistas internacionales, pero aún carente de la libertad y la normalidad cultural de la Europa occidental. Recordemos la lectura que hacía Juan José Lanz de la poesía novísima de Manuel Vázquez Montalbán y su parodia de los eslóganes del franquismo en esos años. Y no se olvide lo excepcional del punto de partida de esos escritores: como dijo Marías, la suya era la primera generación que sólo había conocido la España franquista. Excepcionales en la historia de España y también en la de Europa, como subrayaba Pere Gimferrer: «es la única generación europea nacida después de la Guerra Mundial que ha vivido desde la infancia el fascismo como única realidad conocida» (Gimferrer, 1993: 16). Por eso el deseo de normalización cultural en esos escritores comprende la liberación personal y además el deseo de construir una sociedad más moderna, civilizada y culta, un primer paso en la equiparación de España con los países europeos occidentales, algo que si bien políticamente no se dará hasta la recuperación de la democracia, cultural y literariamente comienza a darse en el tramo final del franquismo. Así, Julia Barella, en la línea de Luis Alberto de Cuenca, ha sostenido que el propósito de los novísimos era «crear una nueva realidad a través del poema, rindiendo culto al lenguaje» (Gimferrer, 2000b: 30). Pero, no es menos cierto que este nuevo esteticismo, ese «culto al lenguaje» como manifestación primordial de la cultura, vehiculaba igualmente las ansias de transformación social, de crear un nuevo país, impensado por la cultura de la oposición y su ética de resistencia al franquismo. Pensemos en la reflexión citada de Javier Marías acerca del desprecio hacia el lenguaje por el se había caracterizado la cultura del franquismo y cómo este empobrecimiento general de la lengua había afectado incluso a los escritores que quisieron combatir al régimen. Supo verlo el poeta Ángel González en los primeros tiempos de la democracia: «si la poesía *novísima* rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista –que deja cuidadosamente de lado–, sino con la otra cultura que intentó oponerse al franquismo» (1980: 7). De ahí el énfasis con que revalorizan lo literario, lo nuevo, lo moderno, lo extranjero, todo lo que para ellos representaba la verdadera cultura, aquella de la que habían estado privados en la España de Franco. Por eso, la reconstrucción de la razón democrática, si seguimos empleando la imagen de Vázquez Montalbán, no podía dejar de lado la recuperación de la modernidad literaria. De ahí, según decía Javier Marías, la importancia decisiva de ese trabajo de normalización cultural emprendido por los escritores de su generación.

## 2.7 Breve desvío heurístico por la teoría de las generaciones: la acción de dos grupos generacionales

Todas estas circunstancias de crecimiento y de aparición, que en el ímpetu de su despliegue enlazan con el espíritu de las vanguardias, justifican que se vea en los jóvenes escritores que debutan alrededor de 1970 una nueva promoción diferenciada de la de sus mayores. Un grupo, unido en su alborar, «antes de que cada cual siguiera su propio camino» (Marias, 2000: 62). Porque la dispersión estética tras un período inicial de militancia y fidelidad a una concreta visión artística es también una característica que se había dado ya en la vanguardias históricas (Ródenas de Moya, 2007: 11). En este caso, como había señalado Elide Pittarello, con el añadido de la dispersión resultado de los objetivos apetecidos: el descrédito del compromiso social y de las convenciones de la literatura realista y el anhelado final del franquismo.

En España, las discusiones sobre la idea de «generación literaria» han sido prolijas y duraderas, y, de resultas de ello, ha habido una cierta reacción a la contra por parte de algunos escritores y estudiosos, a veces desmesurada, por ejemplo en los casos de Alfonso Sastre o Eduardo Mateo Gambarte<sup>50</sup>. Nuestra línea de argumentación se sitúa, como ya apuntamos, en la dirección pragmática que señalaba Debicki (1994: 194-195). El mismo estudioso ha notado que la insistencia con que en España se adoptó el método de las generaciones en la historiografía literaria, y las discusiones bizantinas que se derivaron de ello, han hecho que a menudo se perdieran de vista las corrientes literarias más amplias, por ejemplo, Debicki insiste en que esta circunstancia explicaría la tardanza en atender a los cambios de orientación estética de la literatura española derivados de la posmodernidad (1989: 15). Nosotros hemos hecho algunas indicaciones en ese sentido, pero desarrollamos este punto en el epígrafe titulado «Atisbos de posmodernidad». Por último, Ródenas de Moya ha expresado ideas muy similares a las de Debicki, pero dirigidas en su caso al período del modernismo, sobre cómo las «mónadas generacionales» que ha consagrado la historiografía literaria española han soslayado el hecho de que éstas no fueron sino manifestaciones consecutivas que se incardinaban en la gran corriente estética que fue el modernismo (1998: 46-47).

Con una intención parecida a la de Debicki, Santos Sanz Villanueva ha escrito sobre el asunto de las generaciones: «lo malo no son las agrupaciones según criterios generacionales, sino la aplicación de principios mecánicos» (1988: 29). Aquellos «apriorismos generacionales que consagran los manuales», como los ha llamado José-Carlos Mainer y contra los que ha prevenido (2000a: 255). No obstante, con las debidas

---

<sup>50</sup>El abuso del método generacional explica que Sastre arremetiera contra él en un famoso artículo de título explícito: «El abominable método de las generaciones» (1984), donde critica las manipulaciones que se encubren tras las agrupaciones generacionales. Convergentemente, Mateo Gambarte ha dedicado un estudio completo a la crítica del concepto de «generación» en literatura (1996), así como expresiones sustitutivas como «grupo», «hornada» y «promoción», que a su entender obedecen a una «estrategia de la confusión» (1996: 260). En ese trabajo Gambarte ha rebatido por lo menudo las tesis de Ortega y Julián Marías (Mateo Gambarte, 1996: 33-81 y 99-117). No sin algunas contradicciones internas y prejuicios ideológicos de su parte (1996: 19, 274, 282 y 292), la tesis de Mateo Gambarte se fundamenta en la falta de rigor científico del método generacional, su base en elementos extraliterarios y los apriorismos ideológicos sobre los que reposa (1996: 18, 252-254, 274). Gambarte ha vuelto a repetir algunas de sus razones en «Lenguaje y cultura: ideología y manipulación», un estudio significativamente incluido en un volumen de trabajos sobre la figura de José María Castellet (Salas Romo, 2001: 262-278).

y justificadas precauciones, parece razonable situarse en la órbita de lo propuesto por Darío Villanueva:

Algunos creadores siguen, con todo, rechazando tal criterio [las adscripciones generacionales] porque parece desmerecer la personalidad individual, la originalidad irreplicable (romántica) de cada uno de ellos, y no deja de dar motivos a sus enemigos el apriorismo mecanicista con que [...] viene siendo aplicado por ciertos estudiosos de la literatura, sordos y ciegos ante la evidencia de que se trata, en rigor, de lo que Kant denominaba “ideas reguladoras”, es decir, puro constructo mental, conjetura válida en cuanto falsable, y no algo así como un campo de concentración para enclaustrar a escritores reclutados en leva forzosa, cuando no auténticos clubes de amigos que prefieren caminar en reconfortante camaradería por los imprevisibles territorios de la fama literaria (1992: 9).

Puede suscribirse entonces la definición que había propuesto Ignacio Prat: generación es una «metáfora histórica [que] no tiene duración o indicativos o características que sean reductibles por cientificismo alguno» (1982: 223). Recordemos que en sus duras críticas a *Nueve novísimos*, Prat apuntaba a la selección de poetas y el oportunismo de José María Castellet, pero no negaba sino que confirmaba la realidad de la idea de que una nueva generación de escritores estaba apareciendo. De esta manera, Prat se situaba así en una línea parecida a la sostenida por Jenaro Talens, de crítica al elenco del muestrario antologado pero no a la idea de generación: «no solamente con astucia y oportunismo, sino con buena inteligencia de ese concepto global de generación que se manifiesta como espíritu de un yo integrador de las conciencias singulares, más o menos encarnadas en las subjetividades y no enteramente a partir de ellas [...] en su antología [no había] ni poetas ni poemas, sino espíritu» (Prat, 1982: 220).

Es indicativo que, en 2007, Pere Gimferrer, en el centro de las críticas de Ignacio Prat en relación con el asunto de los «novísimos», escribiera, de manera parecida a éste, que en los primeros libros de los «novísimos» más que una voz estética diferenciada lo que se expresaba era la voz de una generación que respondía a un «impulso generacional» común (Azúa, 2007: 8-9). De otro lado, la importancia de Castellet como catalizador de los «novísimos», que Ignacio Prat a regañadientes le reconoce, responde también a los patrones habituales de los movimientos de vanguardia. Esto lo subrayaría Félix de Azúa en su visión retrospectiva del proyecto: «casi todos los movimientos artísticos han nacido [...] como invenciones de alguna personalidad. Es sumamente habitual que alguien descubra desde fuera lo que sólo en ese momento comenzará a darse dirección propia» (1998: 202).

Apoyándonos en la idea de la «metáfora histórica» propuesta por Ignacio Prat, nada se halla por lo tanto más alejado de nuestro ánimo que las pretensiones rígidamente positivistas que subyacen a las premisas de Ortega y Gasset, el principal impulsor en España del método generacional como herramienta de estudio de la literatura. Es sabido que el «método histórico de las generaciones» o «punto de vista de las generaciones» como periodización de la historia de las artes y la literatura, al igual que los fundamentos filosóficos de la idea de generación, tienen su teorización sistemática en los trabajos de Ortega. En especial, en las lecciones tituladas «La idea de generación», «El método de las generaciones en la historia» y «De nuevo, la idea de generación», recogidas en el libro *En torno a Galileo* (Ortega y Gasset, 1933: 29-68). Las tesis de Ortega tuvieron importante seguimiento en Julián Marías (1949, 1975 y 1989) y Pedro Laín Entralgo (1945). Estos pensadores españoles continuaban la senda inaugurada en el ámbito alemán por los filósofos e historiadores de las artes Wilhelm

Dilthey, Karl Mannheim, Julius Petersen y Wilhelm Pinder (Ferrater Mora, 1994: 11448-1450; Julián Marías, 1949: 27-76 y 111-150; Torre, 1965: 51, 1969: 18 y 1970: 241-248). Julián Marías, en *El método histórico de las generaciones* (1949), resigue las contribuciones a la historia de la idea filosófica de «generación» como teoría general de la realidad histórica y social (1949: 77), desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. Centradas en el campo de las artes son destacables las contribuciones a ese debate de Guillermo de Torre que pueden leerse en «Generaciones y movimientos literarios» (1970: 237-259) e *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965: 41-49 y 49-62). Para nuestro punto de vista son importantes las ideas de Torre, que polemizó con Ortega y Julián Marías, ya que en este trabajo nos apoyamos sobre sus propuestas en lo concerniente a las nociones de «grupo literario» y «aire del tiempo». Unas proposiciones que juzgamos más flexibles, razonales y, en última instancia, útiles por lo pragmático, que la línea de pensamiento representada por Ortega-Julián Marías. Porque, a fin de cuentas, la doctrina orteguiana comprende la «generación» como realidad primaria del decurso histórico, por encima de cualesquiera otras consideraciones (Ferrater Mora, 1994: 1148; Ortega y Gasset, 1933: 55). Al contrario, nosotros nos orientamos en la dirección a la que había apuntado Carmen Martín Gaité al preguntársele por su propia ubicación generacional: «me parecen razonables las reservas con que hoy se admite el concepto de generación –que como es sabido puso en circulación Ortega y Gasset- y que se haga más bien referencia a grupos, ya que el agruparse parece menos rígido, más sometido a los vaivenes del azar, que el sentirse enmarcado de antemano dentro de las precisas clasificaciones orteguianas» (2006: 432-433).

La de Martín Gaité es una conjetura de sentido común que recoge implícitamente la acepción usual de la palabra «generación»: «conjunto de personas que por haber nacido en fechas próximas y recibido una educación e influjos culturales y sociales semejantes, se comportan de manera afín o comparable en algunos sentidos», leemos en el DRAE. Las generaciones son pues unas «líneas imaginarias» necesarias para la orientación, como las definió Manuel Vázquez Montalbán (VVAA, 2001: 25). Una afirmación coincidente con la orientación que hemos visto citada en las palabras de Darío Villanueva y de Ignacio Prat. Además, esa idea del grupo literario enmarcado en un momento concreto de la historia es uno de los aspectos que más nos interesa resaltar de cuantas nociones subyacen al concepto de «generación». No sólo porque hace evidente la contingencia asociada a la noción del grupo humano, como señalaba la autora salmantina, y por eso se distancia de cualquier prurito cientifista, sino porque la agrupación inicial en base a unas afinidades estéticas permite aproximar la idea del grupo literario al concepto típicamente vanguardista de «movimiento literario». Una noción, como hemos dicho, necesaria para entender el fenómeno de los novísimos en los 70.

Enfocando así el asunto de las generaciones bajo el prisma de los grupos literarios, podemos ponernos al amparo de los criterios pragmáticos propuestos por Guillermo de Torre para la definición del concepto de «generación» (1965: 15-70). El mismo Torre los resumía así: «mi definición de la generación literaria sería ésta: en términos literarios o artísticos una generación es un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de sus respectivas individualidades, que en un momento dado, el de su alborear, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil» (1965: 56). A esto hay

que añadirle la conciencia del espíritu de grupo, el agruparse (al modo de las vanguardias) bajo el nombre de movimientos, es decir la autoconciencia de una identidad generacional compartida: «en rigor, no existen más generaciones válidas que aquellas que comenzaron por tener conciencia de tales; es decir, las que podemos considerar bajo el nombre de movimientos. Y ello sólo sucede modernamente en todas las literaturas europeas y americanas a partir del romanticismo, cuando aparece el espíritu y la literatura cobra autonomía y se socializa al mismo tiempo» (Torre, 1965: 56). En síntesis, los criterios generacionales de Guillermo de Torre pueden concretarse en tres puntos: a) el espíritu de grupo, la conciencia de pertenecer a un grupo de escritores por difuso e informal que éste sea, un grupo de amigos escritores o una tertulia, por ejemplo, para la promoción de novísimos del 70, el grupo «novísimo» de Barcelona o los habituales de Pisuegra 7 en Madrid; b) *el ardimiento juvenil en el momento inicial*, que conlleva el reconocimiento de maestros y modelos (Juan Benet para los novelistas novísimos; para los poetas de la generación, Aleixandre, Gil de Biedma y los otros del 50 que se apartan de la poesía social), así como la identificación de adversarios, una estética a la que oponerse (el realismo español en todas sus modulaciones, la obligatoriedad del compromiso político en la obra, o el rechazo visceral a todo lo español ejemplificado en grado sumo por Javier Marías); c) la absorción del espíritu de la época, lo que Guillermo de Torre llama «el aire del tiempo» (1970: 55-56 y 258-259; 2013: 75). Por «aire del tiempo» Torre significa las mutaciones de época a las que responde consciente o inconscientemente la generación más joven, eso que Bou y Pittarello denominan *Zeitgeist* y que Ignacio Prat llamaba «espíritu». Este es, según Torre, el «compromiso entre la arbitrariedad creadora y las condiciones históricas» (1965: 50). La noción de «aire del tiempo» es decisiva para comprender el proceso de mutación que intentamos explicar, pues sin ningunear la individualidad de los actantes tampoco ignora el carácter que el «tiempo», las circunstancias les imprimen. La elaboración del concepto la había realizado Guillermo de Torre en el ensayo «El sentido de la nueva crítica» de 1924 (1970: 55-56). Toda vez que desarrollaba el concepto en la conferencia «Examen de conciencia», leída en 1927, donde hizo balance sobre la generación española del «arte nuevo», es decir, la generación del modernismo literario en España (2013: 63-77). Dado la importancia de la idea para nuestra explicación, consideramos oportuno citar la reflexión de Torre por extenso:

El aire del tiempo es la clave última y más expresiva de las generaciones y de los movimientos. Factor éste —el aire del tiempo— hecho en buena parte de elementos imponderables, difícilmente reducibles a conceptos, y mucho menos a cifras; factor, en suma, rigurosamente acientífico. Pero cabalmente este último carácter, afirmado frente a métodos de esclarecimiento y ordenación que algunos querrían hacer rigurosamente, rígidamente científicos<sup>51</sup>, viene a significar el libre desquite del espíritu, frente a la fatalidad del destino, en la creación intelectual y artística [...] para el reconocimiento de una generación, antes que con la articulación en ismos propia de los movimientos, yo contaré siempre con otro elemento más general y dominante: el *Zeitgeist*, el espíritu, el aire del tiempo, la atmósfera epocal que cada momento posee, del que nadie se libra, pero que sólo son capaces de captar en su plenitud de impregnación los más jóvenes. Al sentirse penetrados de tal atmósfera, manifestando paralelamente su genio individual, se articularán como generación, suscitarán el movimiento homogéneo (1970: 259)

Resumiendo, Guillermo de Torre entiende por «generación» un grupo articulado como movimiento, cuyos miembros tienen aproximadamente la misma edad y por eso

---

<sup>51</sup>No se hace difícil adivinar que Torre tiene en mente a Ortega y Gasset al escribir estas palabras.

se han visto expuestos a similares estímulos sociohistóricos en sus años formativos. El «aire del tiempo» como lo define Torre: «algo que inevitablemente absorbemos en la atmósfera como un perfume ozonizador» (2013: 75). Recordemos que Torre insistía también en la conciencia de la parte de esos escritores de pertenecer a un grupo o movimiento, «el espíritu de grupo», para que pueda hablarse con propiedad de «generación». El reconocimiento mutuo expresado en lo que Laureano Bonet llama la construcción de una «identidad generacional engastada en un muy concreto bloque cronológico» (1994: 20). Para el conjunto de los novísimos eso podría simbolizarse en aquellos guiños cómplices de Guelbenzu a la poesía de Gimferrer en *El mercurio*, o en la declaración de continuidad entre *Nueve novísimos* y *Tres cuentos didácticos* que habían manifestado sus autores. No otra cosa que el concepto de «identidad generacional» es lo que subyace a la mentalidad de «fratría» con la que Javier Marías explicaba los primeros tanteos de su generación. Esa misma identidad que en 1970 lo inducía a verse identificado en los poetas «novísimos» y que en 1975 lo llevaba firmar junto a dos de ellos, Azúa y Molina Foix, los «cuentos didácticos».

Parece que aquellos jóvenes de 1970, en sus consideraciones retrospectivas, confirman las tesis de Guillermo de Torre. A lo expuesto hasta el momento podemos añadir, por ejemplo, la reflexión que desarrollaba Guillermo Carnero al escribir sobre *Nueve novísimos*: «aquello fue un manifiesto, una declaración colectiva de principios y de la necesidad de cambiar la poesía española. Aquello estaba en el aire, se necesitaba una renovación, y el momento fue el oportuno» (2008: 224). También Félix de Azúa escribirá que a partir de 1965 (fecha justamente de la «Carta desde España» de Gil de Biedma, donde anticipaba con clarividencia la reacción a la contra de la próxima generación de poetas) el cambio en el horizonte de la poesía (y de la literatura) en España, «estaba en el aire, lo respirábamos» (2013a: 35). Un proceso que se había iniciado con anterioridad pero que conducía a *Nueve novísimos*, donde encontró su manifestación más clara. Ciertamente, la descripción del «aire del tiempo» con la que Guillermo de Torre definía el *Zeitgeist* vanguardista de los años veinte puede trasladarse con oportunidad para explicar el discurso actitudinal novísimo en los setenta: «el aire del tiempo es una especie de modernidad difusa que integra por una parte la disconformidad con el pasado, y, por otra parte, el anhelo de fraguar intactos módulos de expresión literaria [...], el deseo de abrir nuevas vías al conocimiento y a la emoción» (2013: 75). Sin duda, lo expresado por Guillermo de Torre consiente la aplicación al grupo de escritores nacidos después del final de la Guerra Civil, que comienza a publicar en los últimos años del franquismo, hacia 1970, poco antes o poco después, y que adquiere nombre polémico con la antología de José María Castellet donde cristaliza «performativamente», como escribió Alexis Grohmann, el espíritu generacional de los escritores de aquella época.

Queremos insistir otra vez en la pertinencia de destacar el texto de Javier Marías, «Desde una novela no necesariamente castiza». Una conferencia que, según lo visto, se antoja una de las más lúcidas reflexiones sobre el alborear de la generación novísima; en particular, en su consciente carácter de «jóvenes turcos» de la literatura española de la década del setenta. Pues «*Jeunes Turcs*» era como Pere Gimferrer había llamado al círculo de sus jóvenes amigos escritores en la poética de *Nueve novísimos* (Castellet, 1970: 151). Mientras que Elide Pittarello los describía como una «aguerrida élite de novísimos promocionados por Josep Maria Castellet», un grupo que, animado por el espíritu antagónico de vanguardia, pretendía romper «con el paradigma crítico-literario

de la época» (Bou y Pittarello, 2009: 242). Un rol que hacia 1970 el propio Javier Marías, con su negación visceral de España, lo español y su rechazo de la literatura realista, había desempeñado cabalmente. Habida cuenta de todo ello, no parece una exageración sostener, como hacía Masoliver-Ródenas, que Javier Marías fue entonces el novísimo por excelencia. Tanto más si se piensa que al centrar su esfuerzos entre la narrativa, y firmar luego un volumen colectivo de cuentos junto a dos de los «novísimos» de Castellet, hizo de nexo más visible entre el conjunto de la generación. La unión en el desdén hacia la literatura *engagée* del pasado inmediato que enlaza *Nueve novísimos* con *Tres cuentos didácticos*, atestiguaba del mismo modo el resurgimiento de unas actitudes iconoclastas que remitían a las vanguardias históricas. Una coincidencia en el rechazo de la tradición pasada que, de acuerdo con las ideas de Renato Poggioli, no hacen sino reforzar la identidad generacional de los escritores jóvenes basada en el mito romántico del *Zeitgeist*.

La reflexión distanciada sobre esa actitud inicial –desenvuelta, airada y antagónica-, tal como la desarrolla Javier Marías en «Desde una novela no necesariamente castiza», confirma lo apuntado por Renato Poggioli en su estudio sobre el espíritu de los movimientos de vanguardia: su esencia polémica inspirada por el ideal de la *tabula rasa*, el nuevo comienzo. El «fuego nuevo» en efecto que quiso avivar José María Castellet con su antología. Las ideas de Poggioli sirven además para reforzar las tesis de Guillermo de Torre acerca del estudio de las generaciones literarias, puesto que Poggioli resalta cómo, desde el romanticismo hasta las vanguardias históricas, todas las manifestaciones artísticas organizadas se han articulado sobre la entidad dinámica del *movimiento* (frente a lo estático de la tradición anterior al romanticismo fundamentada en la escuela, el taller y el respeto a la tradición), un concepto, el de movimiento, que por su propia naturaleza no puede sino sustentarse, a su vez, en el grupo social de escritores o artistas (1962: 30-35). Asimismo, Renato Poggioli ve en el «mito romántico» del *Zeitgeist*, el espíritu del tiempo que los jóvenes artistas se proponen encarnar, el principal elemento constitutivo de la actitud de vanguardia (1962: 156). Finalmente, en apoyo de las ideas de Guillermo de Torre pueden citarse igualmente las tesis de Karl Mannheim en *El problema de las generaciones* (1928). Para Mannheim el fenómeno sociológico general de la generación, se compone a su vez de distintos grupos de escritores en unos concretos ámbitos locales y cuyas relaciones dan pie a un *conglomerado* generacional (1928: 41-60). Esta obra de Karl Mannheim nunca ha sido traducida al castellano. Nosotros hemos adoptado por «conglomerado generacional» para traducir el concepto de *generationszusammenhang*, que en la versión francesa del libro de Mannheim es vertido como *ensemble générationnel*, y que Julián Marías tradujo en *El método histórico de las generaciones* por la más orteguiana fórmula «unidad de generación» (1949: 127-128). Es apropiado señalar también que Karl Mannheim sostiene que los acontecimientos históricos pueden funcionar como factores cohesionadores, cristalizadores de la generación (1928: 67). Como puede ser en el caso de los novísimos el haber nacido después de la Guerra Civil y no haber tenido experiencia directa del conflicto, la circunstancia que José María Castellet enfatizó en su introducción a la antología poética de 1970. El acercamiento de Mannheim al problema de las generaciones permite justificar teóricamente una aproximación como la nuestra o como la que había adoptado Carlos Bousoño para la generación de los novísimos en su estudio sobre la poesía de Guillermo Carnero: «los sistemas “de época”, como si fueran cajas, se encuentran constituidos por otros sistemas menores que



podemos llamar, metafóricamente, “generacionales”, en cuanto que suelen hallarse representados, de modo esencialmente claro, por cada una de las sucesivas generaciones» (Carnero, 1983: 12).

Según lo expuesto hasta el momento, puede decirse que el conglomerado generacional de los 70 es resultado de las interacciones de varios grupos literarios: los poetas impulsados por Barral y Castellet desde Barcelona, y los jóvenes novelistas apadrinados en Madrid por Juan Benet. La confluencia se hace más clara si recordamos la frecuencia con que se repiten los nombres asociados tanto al grupo de jóvenes turcos que Barral y Castellet auspician en Barcelona como a aquellos que se benefician de la estimulante presencia de Benet en Pisuergra 7. Dando así en unos entrecruzamientos generacionales que van configurando en ambas ciudades los nuevos centros de poder literario sobre los que pivota la literatura española a partir de 1970. Un fenómeno que, por otro lado, convergía con la expansión del modernizador iniciado en los 50 en el entorno del grupo de la revista *Laye* y continuado en la editorial Seix-Barral, una empresa que integraron los intelectuales barceloneses del mediosiglo (Barral, Castellet, Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, etc.) y al que se sumaron «novísimos» como Azúa y Gimferrer. Un entorno que tuvo, como hemos mostrado, un peso determinante en el prestigio del realismo durante la década de 1950 pero también en su posterior descrédito, dando cancha a los nuevos talentos que reaccionaron contra la hegemonía anterior. Tal como Castellet lo ilustra retrospectivamente: «es tractava de jugar la carta dels corrents innovadors que arribaban de França o d'Itàlia, i de publicar el que donessin de si les noves generacions espanyoles, amb l'afegitó emergent del nous novel·listes llatinoamericans» (2009: 101). El papel de Castellet en este entorno sería decisivo y Jordi Gracia ha definido su rol como «d'home pont i d'home necessari entre grups i subgrups catalans i espanyols i hispanoamericans» (2012: 185). No es el caso de exponer al pormenor los entresijos del aquel círculo literario barcelonés, sobre los que hemos dicho bastante, pero conviene destacar de los escritos entorno de *Laye* y Seix-Barral, durante los años clave del mediosiglo y el final del franquismo, los recuerdos del propio Carlos Barral en sus memorias (2001), las numerosas recuperaciones de aquel tiempo en varios de los libros de Castellet (1988 y 2009), así como las memorias de Juan Goytisolo (2002) y la autobiografía del político Alberto Oliart, hombre vinculado en su juventud a ese grupo barcelonés (1998: 261-285). En cuanto a los trabajos académicos es menester citar las obras de referencia de Laureano Bonet (1988 y 1994) y Carme Riera (1988; Riera y Payeras, 2009).

Un ímpetu del grupo barcelonés que coincidía con el desarrollo del grupo madrileño que se reunió en su juventud en *Revista Española*, del que Juan Benet había formado parte, no lo olvidemos. Porque las relaciones dinámicas entre los grupos de jóvenes escritores ubicados en Barcelona y Madrid y su trato con los de mayor edad para comprender el fenómeno de *Nueve novísimos* y sus ramificaciones, en tanto que símbolo del cambio de la literatura del franquismo a la democrática. Así, en cierto sentido, este conglomerado renovador constituido por los jóvenes talentos y las figuras del mediosiglo sumadas también a lo que hemos llamado la «rectificación estética» de los años sesenta y setenta fue el grupo que hizo de bisagra entre la cultura del franquismo y la de la democracia. Podríamos decir entonces que los novísimos «tiraron del hilo» que habían ido tejiendo algunos escritores de la generación anterior. Esto lo subrayó claramente Manuel Vázquez Montalbán:

En el seno de la promoción de los 50 están ya los aprendizajes de renovación que luego trataron de legitimarse o de acentuarse en los años 60 y 70, y no al margen de estos escritores, que eran lo suficientemente jóvenes y estaban en una etapa creativa lo suficientemente interesante como para que ellos mismos fueran o trataran de ser instrumentos para forzar este cambio. El papel de esta promoción fue fundamental en la recuperación de lo que podríamos llamar la lógica interna de la cultura literaria española, frustrada por la Guerra Civil y sus consecuencias (VVAA, 2001: 22)

La restitución de esa lógica interna no iba a pasar desapercibida para los escritores que comenzaban a llegar a España del exilio y guardaban viva la memoria del modernismo literario de antes de la guerra. Alguien como Francisco Ayala, regresado al país en plena ebullición renovadora, declaraba: «para nosotros no constituye novedad alguna la concepción literaria entendida como forma de expresión liberada de todo elemento reduccionista» (Saladrigas, 2014: 103). Así pues, el cometido de transición hacia la cultura de la democracia era un nexo también con la modernidad literaria de anteguerra, llámase «generación del 27» o como se prefiera. Una transición cultural que, como hemos explicado, debía pasar por una primera etapa de negación del pasado, un despertar de la «pesadilla estética» del mediosiglo, pero que conformaba con aquella un mismo movimiento histórico de recuperación del bagaje de la modernidad de la literatura española. Ésa reconstrucción de la lógica interna de la literatura española fue la tarea colectiva y emprendida sucesivamente por eso que venimos llamando, apoyándonos en Karl Mannheim, el «conglomerado generacional» que componen en su amalgamación los diferenciados pero confluyentes «grupos literarios» barceloneses y madrileños del 50 y del 70, los Benet, Barral o Castellet, de un lado, y los Marías, Azúa o Molina Foix, del otro.

Los novísimos habían creado su identidad haciendo «fuego nuevo» del realismo del mediosiglo. Del mismo modo, los escritores realistas de la generación anterior habían construido su propia identidad generacional en el rechazo de la mentira franquista, aquella cuya retórica que quisieron desmontar mediante la depuración del lenguaje narrativo de sus obras, como habíamos visto citando en las palabras de Carmen Martín Gaité. Al igual que en el caso de los novísimos, para el grupo del 50 los lazos de amistad fueron tan importantes como la afinidad estética. Los escritores historizadores de Josefina Aldecoa sobre la generación del medio siglo ofrecen algunos de los testimonios de primera mano más interesantes de la fragua de esa fertilizadora autoconciencia de grupo que crea la realidad efectiva de la generación: la «identidad generacional», empleando la expresión de Laureano Bonet. Así justificaba Josefina Aldecoa en *Los niños de la guerra* su selección de autores<sup>52</sup> en representación de los escritores del 50, como muestra generacional: «fueron muchos, son muchos. Al hablar de ellos, al hablar de “nosotros”, siento la necesidad de advertir que no excluyo a ninguno, aunque haya elegido sólo a diez para ilustrar, completar y justificar este prólogo» (1983: 23). Estas palabras evidencian la clara articulación en torno a un *nosotros* mediante el cual se da corporeidad metafórica al conglomerado en el que los integrantes de una generación pueden verse reconocidos. La mentalidad de «fratría», como dijo Javier Marías al hablar de su propia generación. Si los novísimos los ayudó a cohesionarse la circunstancia biográfica de haber nacido después de la Guerra Civil, los del medio siglo tuvieron en el hecho de haber padecido la guerra en su infancia la

---

<sup>52</sup>Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Rafael Azcona, Juan Benet, Juan García Hortelano, Medardo Fraile, José Manuel Caballero Bonald, Ana María Matute e Ignacio Aldecoa integran la nómina del muestrario de diez autores seleccionado por Josefina Aldecoa.

primera de sus señas de identidad como grupo. Por eso Josefina Aldecoa hablaba de «niños de la guerra». Con esa expresión se designaba la vivencia que el grupo literario de los 50 tuvo de la Guerra Civil durante el período de la «infancia consciente» y cómo esta circunstancia histórica fue determinante en su formación y cohesión (Rodríguez de Aldecoa, 1983: 9-10). La expresión, que desde entonces ha hecho fortunado, la había empleado Juan García Hortelano en su antología *El grupo poético de los años 50* con la misma finalidad (1978: 40). Sobre sus amigos, el grupo de escritores madrileños que se forjaron en *Revista Española* y las tertulias literarias del Café Gambrinus, Josefina Aldecoa escribe que «como otros muchos de la misma generación en Barcelona o en otros lugares de España, formábamos un bloque de amistad y camaradería absolutamente ebrio de literatura» (Aldecoa, 1991: 10). Aparte de los trabajos académicos que hemos citado ya sobre el entorno de *Revista Española* al hablar de los inicios literarios de Juan Benet y del realismo del mediosiglo, y sumándose a las rememoraciones de Josefina Aldecoa o García Hortelano, hay que poner de relieve las valiosas contribuciones de Carmen Marín Gaité a la historización personal de ese grupo (1973: 35-51, 1994 y 2006: 432-436). Los escritos de García Hortelano y Martín Gaité lo son especialmente para el asunto de las generaciones literarias, puesto que, pese a dejar claro en esas páginas la voluntad de desmarcarse de las rigurosas calificaciones generacionales de la filosofía de Ortega, demuestran en cambio, por la senda de la experiencia práctica, la conciencia de pertenecer a un grupo generacional unido por unas circunstancias de crecimiento parecidas, además de unos intereses literarios y culturales afines (García Hortelano, 1978: 18; Martín Gaité, 2006: 432-433). En este aspecto, por delante de las conocidas referencias académicas sobre los grupos barcelonés y madrileño del mediosiglo, como las de Laureano Bonet, Carme Riera, Jurado Morales, Champeau o Barry Jordan, hemos querido destacar ahora los testimonios de los autores protagonistas como documentos de primera mano de la conformación de esta «identidad generacional».

Especialmente compacto y activo fue el otro gran grupo generacional de los 50, el barcelonés de *Laye* y la editorial Seix Barral, de cuyo papel determinante tanto en el impulso de las corrientes realistas como en la corrección estética que conducía a los novísimos ya hemos hablado. Es relevante para comprender la construcción de una identidad generacional en este grupo el trabajo que ha dedicado Laureano Bonet al estudio de la revista *Laye* (1994: 81-90). Según Bonet, los escritos de crítica de José María Castellet, publicados entre 1954 y 1962, en *Laye* y otras revistas literarias son la muestra más evidente de cómo se construyó esa identidad generacional de los escritores de la España del mediosiglo, y cómo para ese grupo de *Laye* la conciencia generacional es entendida como «bandera de combate» (1994: 86). A propósito, que como manifiesto generacional fue leída *La hora del lector* por buena parte de la crítica contemporánea española y que bajo esa rúbrica se iba promocionar la edición libro en Italia (Castellet, 1957: 206-207). Algo muy parecido, por tanto, a lo que sucederá con la generación siguiente, cuando sean apadrinados a su vez por el mismo Castellet como parte de su «corrección estética» con la publicación de *Nueve novísimos*. En fin, como ha apuntado Gracia y Ródenas de Moya: «no se entiende demasiado bien el significado de *Laye* y *Revista Española* si no se interpretan como la eclosión abrupta y breve de un puñado de jóvenes con una estética compartida y una visión del presente poco complaciente» (2011: 114-115). Ciertamente, la vida de estas publicaciones fue corta, apenas un año en el

caso de *Revista Española*, pero las repercusiones de aquella eclosión generacional determinaban el decurso posterior de la literatura española.

## 2.8 Conexiones que anticipan la literatura de la democracia

La experiencia de la construcción de una identidad generacional que hemos visto arriba en los escritores del 50 es trasladable a la generación siguiente. Como ha señalado Félix de Azúa «era entonces imposible entrar en el mundo literario si no se iba en compañía» (2013a: 35). Al igual que los novelistas y poetas del mediosiglo, los novísimos se fundaron sobre el pilar de la experiencia del grupo. Ése era el único canal por el podía circular la información, «aún dependíamos, para la información seria, de los grupos de amigos y de la transmisión oral», recordará Félix de Azúa (2013a: 154). El único modo, pues, de difundir las informaciones relativas a los recién descubiertos gusto compartidos: «casi nos cogíamos de los oídos para transmitirnos lo recién leído y así predicar la buena nueva», como escribe Antonio Martínez Sarrión (1990a: 227). De esta manera, encontraremos declaraciones parecidas si reseguimos la génesis del grupo nuclear de la generación novísima: los «novísimos» castelletianos ubicados en Barcelona, y novelistas, como los madrileños Marías y Guelbenzu que se suman a ellos. Muchos de esos autores han dejado constancia, en términos reveladoramente similares, de parecidas experiencias de crecimiento, formación cultural y entrada común en el mundo literario. Además han reflejado la red de vínculos que hacia 1970 iba tejiéndose entre los escritores de la nueva promoción, así como su trato con los maestros de mayor edad, fuesen Benet, Barral o Castellet, de cuyo casi paternal magisterio se beneficiaron. Sin pretensiones de exhaustividad, merecen destacarse, por su relevancia para nuestro punto de vista, los recuerdos de Antonio Martínez Sarrión, en particular el tercer tomo de sus memorias (2002), la *Autobiografía de papel* de Félix de Azúa (2013a) y la biografía de Leopoldo María Panero a cargo de Benito Fernández (1999). Es también interesante el testimonio de Ana María Moix, quien dio cuenta puntual de la gestación de los «novísimos» a Rosa Chacel en su correspondencia (Chacel y Moix, 1998: 367-368). Se trata del anclaje en las afinidades personales y literarias que crean las dinámicas propias de los movimientos generacionales, mediante las cuales se transmite la información, las novedades, aquello que constituye lo novedoso y particular de la época, su espíritu, ese elemento capaz, por decirlo otra vez con Guillermo de Torre, de «comunicar un aire de familia» a la nueva hornada de escritores (1970: 56). Fernando Savater también ha recordado las amistades literarias de ese periodo en sus memorias (2003: 332). Savater, a quien ya hemos citado en este trabajo, iba a estar relacionado con los integrantes de aquel grupo literario, al tiempo que formaba parte de la nómina de jóvenes filósofos de los setenta a los que se llamó «neonietzscheanos», que pudieron representar en el pensamiento lo que los novísimos eran para la literatura. Rememorando los inicios de su larga amistad con Javier Marías, Fernando Savater ha escrito: «entonces todos éramos más o menos escritores y veíamos nuestros respectivos esfuerzos con alborotadora complicidad» (Marías, 1992: 92). Sobre los pensadores «neonietzscheanos» diremos algo más en el siguiente punto.

Nos interesa destacar ahora cómo el efecto de esos grupos de amigos escritores, que a través de sus contactos establecen una red informativa de las novedades y comienzan a descubrir afinidades estéticas entre ellos, puede asimilarse a la aparición de

nuevos agentes en el campo de poder literario, en el sentido en que Pierre Bourdieu maneja este último concepto: como un universo independiente que a la vez refracta las condiciones sociales e históricas en las que se inscribe, con sus propias leyes de funcionamiento, sus relaciones de fuerza y competencia entre los actores que lo constituyen (artistas, críticos, editores y promotores, etc.), sus luchas por establecer la legitimidad literaria y el valor artístico de las obras (1992 y 1993). Esta última noción, la de la lucha por la legitimidad, es para Bourdieu el principal eje dinámico del campo literario (1992: 318).

Por eso, el permanente estado de lucha por la legitimidad, es decir, la discusión en torno a las razones justificatorias de esa legitimidad en la que se ven inmiscuidos todos los agentes del campo, adquiere un renovado vigor cuando en éste aparece un nuevo grupo de agentes; de ahí que la irrupción de los novísimos jóvenes turcos ejemplifique las tesis de Pierre Bourdieu sobre las implicaciones que tiene para el campo de la literatura la aparición de un nuevo grupo literario: «when a new literary or artistic group makes its presence felt in the field of literary or artistic production, [it] modifies and displaces the universe of possible options; the previously dominant productions may, for example, be pushed into the status either of outmoded [*déclassé*] or of classic works» (1993: 32). Esa característica la ha llamado Bourdieu «capital de consagración» (1993: 75). Una cualidad que determina lo «antiguo», lo «nuevo», lo «clásico» o la recuperación de aquello no lo suficientemente apreciado en el primer momento de su publicación. Si aplicamos estos esquemas al periodo de la literatura española que estudiamos, tendríamos, por ejemplo, que en los años setenta, lo antiguo sería la estética del realismo, lo nuevo vendría a ser la literatura de los novísimos, mientras que el lugar de lo clásico, aquello que pasó desapercibido en su primera publicación para los que no comprenden el nuevo arte, podría ser la narrativa de Juan Benet. Sobre este asunto es menester citar una reflexión de Jürgen Habermas, que además permite entender estas reordenaciones del canon literario desde la perspectiva de la tradicionalización de la ruptura a partir del romanticismo:

Todavía somos contemporáneos de esa clase de modernidad estética que apareció por primera vez a mediados del siglo pasado. Desde entonces, la señal distintiva de las obras que cuentan como modernas es «lo nuevo», que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente. Pero mientras que lo que está simplemente «de moda» quedará pronto rezagado, lo moderno conserva un vínculo secreto con lo clásico. Naturalmente, todo cuanto puede sobrevivir en el tiempo siempre ha sido considerado clásico, pero lo enfáticamente moderno ya no toma prestada la fuerza de ser un clásico a la autoridad de una época pasada, sino que una obra moderna llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna. Nuestro sentido de la modernidad crea sus propios cánones de clasicismo (Foster, 1983: 21)

En el libro *La doble transición* (1996), Ramón Buckley ha utilizado también el concepto de «campo literario» de Pierre Bourdieu para encuadrar a los distintos grupos generacionales que operan en España desde el medio siglo hasta 1975 (1996: 2 y 60). Aunque de mayor amplitud que nuestro enfoque, puesto que se ocupa del ámbito del pensamiento además del literario y no se circunscribe a las ciudades de Madrid y Barcelona, los esquemas de Buckley coinciden esencialmente con nuestras ideas (además de dar cuenta de otros fenómenos de menor interés para nosotros como el movimiento de la «nueva novela andaluza» de los años setenta). Ramón Buckley también identifica un núcleo fuerte de la generación del 50 originado en *Revista Española* (Madrid) y *Laye* (Barcelona) que tendrá influencia en el grupo de los novísimos/generación del 68, aquellos que protagonizan la cultura de la «pretransición».

El concepto de «pretransición» que hemos avanzado unas páginas atrás, será desarrollado en el punto siguiente. Regresando, sin embargo, a la idea de Bourdieu del «capital de consagración», debe señalarse que la capacidad para otorgar ese «capital» es una forma de consagración que poseen algunos de los integrantes del campo literario en función de su prestigio. Esa noción puede verse entonces como una traslación en lenguaje sociológico de aquel fenómeno sobre el que reflexió Edmund Wilson *La interpretación histórica de la literatura* (1940), el del ejercicio de una autodesignada élite literaria. Wilson escribía: «¿Cómo, te preguntarás, podemos identificar a esta élite que sabe de qué habla? Creo que lo único que se puede decir de ellos es que son de designación y perpetuación propias y que te obligarán a aceptar su autoridad» (1940: 89).

Sobre la noción de una élite autolegitimada que impone su gusto y criterio en el campo literario ha reflexinado también George Steiner: «Toda valorización, toda “canonización”, pertenece a la política del gusto. Estas políticas son, por definición, oligárquicas [...] El canon es forjado y perpetuado por unos pocos» (1989: 83). Un punto de vista cuyo referente filosófico clásico es el de David Hume y su *Norma del gusto*. También es apropiado recordar que, desde la óptica social, Pierre Bourdieu ha distinguido dentro de la noción de «gusto» una oposición entre el «gusto burgués», conservador y que prefiere valores consagrados, al «gusto intelectual», que apuesta por lo novedoso y está predispuesto a su favor (1979: 337).

Una muestra de esa capacidad de consagración y de la interacción entre los grupos generacionales españoles del final del franquismo, puede hallarse en los citados esfuerzos de Pere Gimferrer por centrar la atención del mundo de las letras en Juan Benet. Gimferrer que por su precoz prestigio tiene acceso a los medios literarios y capacidad de incidencia en ellos encarna con esta acción la actividad propia de esa élite de designación propia de la que habla Edmund Wilson. Una élite cuyo trabajo de criba y selección crítica termina estableciendo nuevos cánones y configurando un gusto determinado: «hay momentos en que un escritor de primer orden, no reconocido o pasado de moda de acuerdo con los que oficialmente anotan los tantos en el mercado, puede encontrar el apoyo que necesita en la demanda de su obra por parte de un público cultivado que la aprecia» (1940: 89). Otra demostración de este consciente ejercicio de recuperación y criba pueden ser sus trabajos sobre escritores ligados por la transgresión, heterodoxia o dificultad que presenta su obra, y que Pere Gimferrer recogía en el libro *Radicalidades* (1978, actualizado en 2000), donde recopilaba ensayos sobre autores tan originales y distintos entre sí como Juan Benet, Juan y Luis Goytisolo, Vicente Aleixandre, Joan Brossa, Manuel Puig, José Ángel Valente o Blanco White. Gimferrer explicitaría la necesidad de esos árbitros del gusto, y la conciencia de pertenecer a ellos, en el artículo «De la necesessitat dels mandarins» (1981: 77-80). Si bien el texto fue escrito teniendo en mente el más reducido ámbito de la literatura en catalán, su tesis es asimismo válida para el campo de la literatura española en general, y, de acuerdo con lo dicho por Bourdieu o Wilson, aplicable también a cualquier sistema literario. Pues no otro rol que el de «mandarín» fue el que desempeñó Pere Gimferrer en todo el ámbito nacional desde el momento en que alcanzaba el reconocimiento con *Arde el mar*:

l'exemple, rigorós, dels mandarins, és a dir, l'acció decidida –teòrica i pràctica- de tota la gent capaç de fer literatura seriosa, que [...] formulin una proposta, expressada en obres, ni que sigui tàcitament, i trobin qui els facis costat, per descompartir la contrada bàrbara i malsegura dels aficionats i la contrada on hi ha la literatura que compta, la literatura capaç d'interessar (des d'un

punt de vista estrictament literari) [...] Amb això només correm un risc: el d'una altra deserció numèrica, és a dir, l'èxode d'un públic que trobi elitista aquesta opció [...] Però, al cap dels anys, una part fonamental d'aquest públic es recupera, perquè sempre el que avui es minoritari demà serà obra clàssica. Em sembla que els escriptors tenim el deure moral, ara i ací, de procurar ser una mica mandarins [...] No és defensar una literatura de mandarins; és, simplement, defensar *la literatura* (1981: 79-80).

Durante el periodo que nos ocupaba, hallamos otra muestra del ejercicio de esa clase de mandarinato en el descubrimiento y posterior difusión en España de la obra de Thomas Bernhard, que tuvo lugar en la segunda mitad de los setenta. Es un episodio pequeño pero significativo y en el que se vieron implicados los autores de los «cuentos didácticos», Javier Marías, Félix de Azúa y Vicente Molina Foix. De un lado, este hecho ilustra cómo la difusión de informaciones entre los miembros de un grupo literario sirve para cohesionarlo y conformar así la identidad generacional del grupo; del otro lado, corrobora el juicio de Guillermo de Torre, según el cual «el deber fundamental en toda generación disidente, toda promoción que marca un punto de ruptura con su antecedente y aspira a comenzar en ella misma: literariamente hablando a inaugurar nuevas líneas de expresiones, de predilecciones y motivaciones» (1965: 82). Una tesis que podemos relacionar con el ideal de la *tabula rasa* que Renato Poggioli había identificado en los movimientos de vanguardia. Entre esas nuevas predilecciones a las que señalan los autores de la generación joven pueden contarse la incorporación al acerbo literario de nuevos autores, bien extranjeros, como Thomas Bernhard, o nacionales, como Juan Benet. Del caso del «descubrimiento» de Juan Benet ya hablamos ampliamente en el punto anterior. En el caso de Thomas Bernhard fue Javier Marías el principal responsable de la empresa: a raíz de un comentario de Vicente Molina Foix, que tenía noticia del escritor vienés por un artículo de George Steiner leído en Londres, Marías leerá a Bernhard en traducción francesa, un autor entonces desconocido en España; tras la buena impresión de la lectura y la inmediata recomendación de la misma a su amigo Félix de Azúa, Marías aconsejará la publicación de Bernhard a Alfaguara, donde trabajaba como asesor literario, con el apoyo de Molina Foix y Miguel Sáenz (este último será a la postre biógrafo y traductor al español del autor austríaco), y no sin cierta resistencia por parte de otro lector de la editorial más conservador en sus criterios; el primer artículo publicado en España sobre Bernhard lo escribe el mismo Marías («Una revelación centroeuropea», revista *Jano*, nº300, 25 de noviembre de 1977); la primera reseña de uno de sus libros (*Trastorno*) la firmará Félix de Azúa («Música para tullidos», Triunfo, 6 de mayo de 1978), mientras que en ese mismo año, el propio Marías firmará otra de las primeras reseñas aparecidas en nuestro país sobre la obra de Thomas Bernhard (Azúa, 1998: 129-131; Marías, 2000: 351-356, 2001: 421-424 y 2011: 17-19; Sáenz, 1996: 181-182).

Al hilo de esto conviene citar a Pierre Bourdieu, sobre lo que denomina las «luchas internas» y la «revolución permanente» del campo literario:

La iniciativa del cambio pertenece casi por definición a los recién llegados, es decir a los más jóvenes, que también son los que más carecen de capital específico, y que, en un universo donde existir es diferir, es decir ocupar una posición distinta y distintiva, sólo existen, sin tener necesidad de pretenderlo, en tanto en cuanto consiguen afirmar su identidad, es decir su diferencia, que se la conozca y se la reconozca, imponiendo unos modos de pensamiento y de expresión nuevos, rupturistas con los modos de pensamiento vigentes, por lo tanto condenados a desconcertar por su «oscuridad» y su «gratitud» (1992: 355)

Merece la pena decir unas palabras sobre aquel comité de lectura de Alfaguara de finales de los setenta, la editorial que dirigía por esos años Jaime Salinas. De ese comité formó parte no sólo Javier Marías sino que contó en ese tiempo con la colaboración y asesoramiento de otros notables del mundo literario madrileño: Benet, García Hortelano, Rafael Conte, Manuel Rodríguez Rivero o Carmen Martín Gaité (Marías, 2000: 353 y Vila-Sanjuán, 2003: 76-81). Acaso con oportunidad, la primera publicación de Alfaguara después de que Jaime Salinas se hubiera hecho cargo de la dirección era precisamente una novela de su amigo Juan Benet, *En el estado* (1977). Salinas, que abandonaría el cargo editorial para ser director general del libro con el primero gobierno del PSOE sería sustituido en el puesto por un nombre familiar del grupo de Pisuerga, José María Guelbenzu (Vila-Sanjuán, 2003: 145). Casi al mismo tiempo en que Alfaguara daba a conocer a Thomas Bernhard a los lectores españoles, publicaba también en el año 1978 la tercera novela de Javier Marías, *El monarca del tiempo*. De su paso por aquel destacado comité de lectores, Javier Marías ha dicho: «[Jaime Salinas] quería algún joven allí y me lo propuso a mí como se lo podría haber propuesto a Félix de Azúa o Pere Gimferrer» (Vila-Sanjuán, 2003: 163). También el paso de Javier Marías por el comité de lectura de Alfaguara, significaría el conocimiento y posterior amistad con el autor Aliocha Coll, como recordaba Marías en «La muerte de Aliocha Coll» (Marías, 1991: 94-97). Por último, los ambientes de la vida literaria relacionada con el diario *El País* y Alfaguara, y el recuerdo constante de Jaime Salinas al frente de la editorial, han sido evocados por Juan Cruz en su libro *Egos revueltos* (2010).

Parece claro que con esas incorporaciones de jóvenes autores, Jaime Salinas quiso añadir a aquel conjunto de asesores la clase de impulso que inaugura nuevas predilecciones literarias y que sólo podía imprimir la perspectiva particular de un miembro de la nueva generación. Esa aglutinación de talentos de distintas generaciones del sello madrileño consiente así la comparación con el entorno barcelonés de Seix-Barral durante los sesenta. Que a su vez podemos retrotraer al grupo de la revista *Laye*. De la misma manera que la agrupación en Alfaguara remitía al grupo de Pisuerga 7 y al anterior de *Revista Española*. Este fenómeno de las sucesivas interconexiones grupales es, por lo tanto, un factor que ayuda a comprender mejor la capacidad de los miembros jóvenes de otorgar el “capital de consagración”, pues en parte esta facultad les viene dada por el crédito y la confianza que a su vez los mayores les han concedido. De esta manera podemos dar cuenta del sistema de cooptación consagradora que explica el funcionamiento de la institución crítica literaria, aquellos que poseen la facultad de otorgar la legitimidad en el campo de las letras, aquellos que controlan el poder de legitimación, diciéndolo en los términos de Pierre Bourdieu. Esa suma de individuos compone un espectro que abarca desde la crítica de actualidad en la prensa hasta la crítica académica en la universidad, pasando por los eruditos literarios del mundo editorial y los escritores desdoblados en críticos, “los críticos artistas”, como los llamó Oscar Wilde en su ensayo *El crítico como artista* (1946). En el retrato que trazamos el papel de eruditos profesionalizados en el mundo editorial lo desempeñan a la perfección gentes como Castellet o Pere Gimferrer desde su centro de poder en Barcelona. Aunque Gimferrer, por su perfil de creador, invita además a ser considerado como uno de esos “críticos artistas” a los que aludió Wilde con su conocida fórmula.

El crítico-artista, o crítico-escritor, como puede ser definido aquel creador literario que, poseyendo una visión estética propia, juzga desde ella la literatura, esa



postura que conscientemente había encarnado Javier Marías en el ensayo «Desde una novela no necesariamente castiza» y que justifica el «desde» en el título del texto, esto es la posición desde la cual escribe el autor (2000: 51). Como hacía también Manuel Vázquez Montalbán en sus citados ensayos sobre la literatura española contemporánea. O antes que ellos Juan Benet en *La inspiración y el estilo* y su anatemización del realismo. Así, en el caso del «crítico artista» el papel orientador consustancial a toda crítica literaria se ve mediatizado por la visión artística particular del escritor en cuestión. Un modo particular de ejercer la crítica literaria que, de acuerdo con las tipologías del crítico que propuso T.S. Eliot en la conferencia «Criticar al crítico» (1967: 9-30), se correspondería primordialmente con los rasgos del «crítico poeta», cuya labor de crítico es una derivación de su actividad creadora. Pero que también compartiría atributos con el «crítico con fervor» que prefiera ensalzar en la obra que lo ocupa unas cuantas virtudes muy señaladas (1967: 11). Citando a Ortega y Gasset, que también reflexionó en esa dirección, lo que hace este último tipo de crítico es «un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida» (1914: 83). Sin necesidad de abandonar los ejemplos que hemos venido utilizando, el de Pere Gimferrer “potenciando” la obra de Juan Benet y el de los autores “didácticos” haciendo lo propio con la de Thomas Bernhard, comprobamos que esta descripción se corresponde con los esfuerzos de difusión llevados a cabo por esos creadores doblados en críticos. Así pues, la nueva perspectiva que imponen los autores de la nueva generación ejemplifica aquella función de la crítica que señalaba TS Eliot, actuando «como una especie de engranaje que regula el coeficiente de cambio del gusto literario» (1967: 201-202). Dicho lo cual, para una visión panorámica del funcionamiento de la crítica en el sistema literario es imprescindible remitir al volumen colectivo *La crítica literaria en la prensa*, coordinado por Domingo Ródenas de Moya (2003), donde se reúnen trabajos de autores que cubren el espectro entero de la crítica, desde críticos académicos y críticos profesionales de la prensa a teóricos y creadores, y en cuya nómina figuran nombres como los de Rafael Conte, Miguel Sánchez-Ostiz, Enrique Vila-Matas, Ricardo Senabre, Luis Beltrán Almería, José-Carlos Mainer, Santos Sanz Villanueva, Manel Ollé, Juan Antonio Masoliver-Ródenas, Jordi Gracia, Fernando Valls, Javier Aparicio Maydeu o el propio Ródenas de Moya.

Dichas operaciones nos remiten de nuevo al concepto de «vanguardia», en el matiz que el mismo Renato Poggioli había resaltado en su trabajo. Es decir, el de la exploración de territorios artísticos desconocidos, puesto que «vanguardia», un término de origen bélico trasladado a las artes, no sólo conserva en esta aplicación sus connotaciones antagónicas sino las de exploración y reconocimiento de lo desconocido, la idea de instalarse, como las patrullas bélicas de avanzadilla, en la tierra de nadie (Poggioli, 1962: 42). Todas estas facetas del concepto de «vanguardia» quedan resumidas en la caracterización de los rasgos vanguardista que propone Domingo Ródenas de Moya, donde, de otro lado, se hace palpable la influencia de las ideas de Guillermo de Torre sobre las generaciones literarias y cómo estas se articulan a partir del romanticismo bajo la forma de movimientos:

el término *vanguardia* designa al cuerpo de soldados de un ejército que se adelanta al resto en misión exploratoria y de choque en el terreno enemigo. Cuando en el siglo XIX, en Francia, se utilizó el término metafóricamente para referirlo al arte y la literatura, se trasladaron a él todas las connotaciones que poseía en su uso militar: el carácter de grupo minoritario y belicoso, el afán por conquistar territorios desconocidos, el componente de aventura y el riesgo al fracaso, la rapidez de acción y avance, pero también la fuerza destructiva. A esas notas hay que añadir el

carácter juvenil de los miembros del grupo y la presencia de una jefatura o liderazgo. Si bien desde el Romanticismo se empleó el vocablo para aludir a los artistas jóvenes que aspiraban a combatir las normas e ideas de las generaciones anteriores y sustituirlas por las suyas (2007: 9)

Las palabras de Ródenas de Moya, referidas al periodo de las vanguardias históricas, son trasladables al momento de los novísimos, y sirven para indicar precisamente la lógica mediante la cual operan los integrantes de esa generación, unidos en sus esfuerzos por abrir la literatura española a nuevos horizontes y modernizarla. Esta visión puede contar con el refrendo de una opinión tan destacable como la de Habermas, quien ha puesto en primer plano la aguda conciencia de época que ha caracterizado a la modernidad estética:

La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido, exponiéndose a los peligros de encuentros súbitos y desconcertantes, y conquistando un futuro todavía no ocupado. La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía (Foster, 1983: 21)

Si no siempre las obras de los autores novísimos fueron tan rompedoras como su discurso podía inducir a pensar, esto es, no se diferenciaban tanto de las obras de algunos de sus predecesores, o por lo menos, no se apartaban sino que transitaban por el camino que éstos habían previamente inaugurado o indicado, sí su actitud, según lo expuesto hasta ahora, recordaba inequívocamente a los movimientos literarios rupturistas de principios del siglo XX. En particular, en lo concerniente a la acción vanguardista que pretende incidir en el campo socioliterario con la finalidad de cambiarlo. Porque ésta era, en fin, una nueva vuelta de tuerca necesaria en el largo proceso de equiparación del medio literario español con el sistema literario de cualquier otra sociedad democrática.

En este contexto, el del alborear del grupo novísimo, se revelan cruciales las figuras de Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix y Terenci Moix: tres personalidades sobre las que se cimenta la vida social e intelectual de los novísimos y que proporcionan en cierto modo la decisiva argamasa humana del grupo. El precoz Gimferrer ejerce de cabecilla oficioso de los poetas barceloneses o afincados en esa ciudad, y su prestigio temprano le permite hacer de valedor de muchos de esos jóvenes ante los mayores. Su animada vida social se compagina con una labor prácticamente de agitación cultural, determinante en el ambiente literario de Barcelona entre 1968 y 1970, y en la formación de esos amigos y su cohesión como grupo, jóvenes unidos por unos gustos estéticos, que flirtean más o menos en serio con la poesía, y que desembocan en la antología «novísima» (Bou y Pittarello, 2009: 159 y Gimferrer, 2000b: 19 y 23-24). Félix de Azúa lo recordará de esta manera: «el joven Gimferrer mantenía una diplomacia epistolar con infinidad de poetas viejos, maduros y jóvenes, editores, periodistas, políticos, eclesiásticos, en fin, toda la panoplia. Era ya entonces un excelente escritor, el más brillante de su generación, pero también un eficazísimo apoderado» (2013a: 54). Vicente Molina Foix, alicantino residente en Madrid, traba contacto con Gimferrer y Terenci Moix a través de las revistas cinematográficas en las que los tres colaboran, y en sus frecuentes viajes a Barcelona sirve de enlace entre los grupos de jóvenes escritores de las dos ciudades. De Molina Foix, Martínez Sarrión ha escrito: «conocía a todo el mundo y disfrutaba presentando unos a otros, o animándolos a escribirse» (2002: 57). Lo mismo podría decirse de Terenci Moix. Ambos estuvieron además

sentimentalmente unidos durante este período (Iborra, 2004: 403), un hecho que no es superfluo señalar habida cuenta de la importancia que los dos personajes, a través de sus contactos, amistades y relaciones personales, tuvieron en la cohesión del grupo. Moix no figuró en la antología poética de 1970, pero fue pieza clave del grupo barcelonés, amigo de todos los «novísimos», íntimo de Pere Gimferrer, y hermano de la «novísima» Ana María que sí salió en el libro. José María Castellet además citaría a Terenci Moix por extenso en el prólogo de *Nueve novísimos*. En efecto, Castellet proponía el relato «Marius Byron» del mayor de los hermanos Moix como ejemplo paradigmático de la sentimentalidad generacional, un cuento en el que el fetichismo cinematográfico y el eclecticismo esnob (tipificado en la irónica lista de agradecimientos e influencias que acompañan al relato: desde actrices *camp* a héroes del cómic) revelaban la formación *mass-mediática* (canción popular, tebeos, cine) de su autor y Castellet había visto testimoniada en la obra del resto de sus compañeros de generación (Castellet, 1970: 26-27). La trilogía memorialística de Terenci Moix, *El peso de la paja –El cine de los sábados* (1990), *El beso de Peter Pan* (1993), *Extraño en el paraíso* (1998)- representan otro documento notable de los primeros pasos de aquella hornada de escritores. Así como las biografías que se han escrito sobre él (Bonilla, 2012 e Iborra, 2004). En particular por su amistad con Gimferrer y su buena relación con los próceres intelectuales de Barcelona, es relevante tener presente a Terenci Moix a la hora de considerar el desarrollo primero de aquel grupo. Bonilla lo califica con acierto de «compañero de viaje» de los «novísimos» (2012: 245). Irónico, pero seguramente con razón, Terenci Moix escribió en sus memorias que, debido a su estrecha vinculación con las personas que fraguaron *Nueve novísimos*, «tal vez habría acabado en la antología de Castellet» de haber perseverado en la poesía, en lugar de decantarse muy pronto por la narrativa (1998: 97). Porque lo cierto es que las primeras novelas de Terenci Moix, como *El año que murió Marilyn* (1969) y *Mundo macho* (1972), constituyen algunos de los mejores reflejos de la penetración de la cultura de masas en España y del incipiente fervor fetichista cinematográfico y musical. De otra parte, en el primero de los libros de memorias de Terenci Moix podía leerse esta divertida muestra de credenciales novísimos:

Todavía me quedaban residuos de las teorías del Nouveau Roman, que años antes nos habían influido poderosamente en las divulgaciones de Castellet [una alusión clara a *La hora del lector*]. Según aquellas teorías, el autor debía permanecer escondido detrás de sus personajes y buscar en las descripciones la objetividad total. [...] aunque el fondo yo sabía que la teoría estaba envejecida –para no decir que era un coñazo descomunal- (1990: 35)

Ni que decir tiene que José María Castellet exageraba el alejamiento de sus poetas de la tradición del humanismo literario, y sobredimensionaba la influencia en su poesía de los nuevos medios de comunicación de masas, poniendo el ejemplo del listado de influencias de Terenci Moix, como ha señalado Eduardo Salas Romo (1997: 361-362). Sin duda en eras de aumentar la percepción de novedad del libro, pero es una evidencia que la poesía novísima, como apunta el mismo Salas Romo, «es hija a todos los efectos de la realidad sociopolítica y cultural de la España de los años sesenta» (1997: 62). Un hecho del que a todas luces formaba parte la creciente familiaridad de la nueva hornada de autores con esos *mass-media*, palmaria sobre todo en la naturalidad con la que los novísimos abrazan las influencias cinematográficas.

La influencia del cine era inequívoca por supuesto en *Los dominios del lobo*, que puede operar como muestra más evidente de la fascinación cinéfila generacional

(ya lo apuntó Molina Foix antes de la publicación de la novela). El cine es en primer lugar un formador sentimental para ese grupo, como explicaba en 1978 Martínez Sarrión: «los que tenemos hoy de 30 a 40 años hemos recibido una influencia muy decisiva del cine y sus mitologías, que es algo que indudablemente acerca a la literatura» (1990a: 228). Mientras que para Félix de Azúa, el cine era «la “influencia” preponderante en los “novísimos”», una circunstancia que anticipaba así «la penetración de una cultura propiamente mercantil» en España (1998: 206). En el mismo sentido, Azúa también ha escrito: «nosotros, mis amigos y asimilados, habíamos aceptado con naturalidad y placer el mundo de la mercancía» (2013a: 69). Como hemos dicho antes la utilización de las técnicas publicitarias en el lanzamiento de los «novísimos» va a estar en el centro de muchas críticas, y a esa diana ha disparado especialmente Jenaro Talens (2000: 300). Sin embargo, el hecho innegable es que la España de 1970, a pesar de las restricciones que pudiera imponer la dictadura política, estaba ya de hecho incorporada a las corrientes culturales del capitalismo internacional, que han tenido, tradicionalmente, en el cine norteamericano su mayor emblema. Pero el cine es también un cohesionador generacional no sólo en su aspecto «sentimental» sino en un sentido más material y pragmático. Las revistas para cinéfilos funcionan como ejes en torno a los cuales pivota el grupo novísimo y posibilitan los primeros contactos entre ellos: «la verdad es que un porcentaje muy alto de los novísimos nos conocimos no en reuniones específicamente literarias, sino a través de medios cinematográficos como eran las revistas *Film Ideal* o *Griffith*» (Martínez Sarrión, 1990a: 228). *Film Ideal* particularmente fue, según contaría Molina Foix, «la cuna o crisol de los Novísimos» (Molina Foix y Cremades, 2014: 69). No olvidemos que el propio Javier Marías hizo, bajo el patrocinio de su tío, el director de culto Jesús Franco, y su primo, el futuro director Ricardo Franco, sus primeros pinitos profesionales en el mundo del cine (Marías, 2012b: 10). Una circunstancia que fue debidamente señalada en la nota biográfica que acompañó la primera edición de *Los dominios del lobo*, en cuyo texto de solapa podía leerse: «al igual que en otros jóvenes escritores de su generación, como Ana María Moix y Vicente Molina Foix, su estrecho contacto con el cine repercute decisivamente en su técnica narrativa». De manera parecida a Antonio Martínez Sarrión, Javier Marías, en referencia a la escritura de *Los dominios del lobo* iba a declarar en un artículo posterior: «creo que la afición [al cine] alcanzó su apogeo justamente a causa de la literatura y su práctica» (2005: 29). Nos hemos detenido antes en la imitación del lenguaje narrativo cinematográfico que Javier Marías emprendía en *Los dominios del lobo*, eso que Alexis Grohmann ha definido como la *progymnasmata*. Así, la descripción de la novela de la primera novela de Javier Marías que hizo Carlos Barral en 1971 se corresponde con fidelidad a la estética exhibida por sus compañeros de generación, por mucho Barral insista en la primitivo de la novela de Marías<sup>53</sup>:

La novela de Javier Marías en cambio tiene todo el aspecto de un brote inclasificable, es como una espontánea manifestación de una generación nueva (¿tal vez de una literatura nueva?), que no se avergüenza de la parte que en su mundo de referencias ocupan subculturas como la del cine o la de la música de entretenimiento, que, de una manera totalmente incalculada y espontánea, olvida que la congruencia del asunto es una condición para la validez del género. Más que la mayor parte de los experimentos estilísticos más recientes la novela de Javier Marías parece insinuar un camino hacia la renovación de la narrativa española contemporánea, tan vilipendiada (Barral, 1971)

---

<sup>53</sup>La opinión de Barral viene a orientarse en la misma dirección que la de Enrique Sordo en la reseña de *Travesía del horizonte*, titulada «Un “novísimo” distinto» (Sordo, 1973).

Ciertamente, en esas reuniones de jóvenes cinéfilos hay que buscar las semillas de la antología de 1970, según contaría Molina Foix: «El grupo se formó en torno a *Film Ideal*, pero en un momento dado Castellet –que tenía mucha amistad con Gimferrer– quiso hacer una antología de poetas jovencísimos y renovadores. En realidad, los fue buscando. Nos fue buscando a todos. [...] Y buscando, Castellet eligió a los nueve y luego sacó el libro» (Iborra, 2004: 403). De esta manera, entre «parusías» de Castellet en Madrid (Martínez Sarrión, 2002: 60) e intercambios en Barcelona, fueron desarrollándose los cónclaves que determinarían la nómina final de los poetas antologados en *Nueve novísimos* (Gimferrer, 2006; Martínez Sarrión, 2002: 56-63; Molina Foix, 2006). De ahí asimismo la relativa arbitrariedad (tan criticada) de algunas inclusiones y exclusiones en el volumen que no se explican sino por «los caprichos geopolíticos del núcleo duro que urdió la antología» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 160). Parece que ahí jugaron tanto consideraciones estéticas como de naturaleza personal (Salas Romo, 1997: 369-370). Las ambigüedades de Castellet en el prólogo tampoco contribuyeron a despejar las acusaciones de parcialidad o sectarismo: «sólo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos *de la ruptura*, descartando conscientemente a una serie de estimables poetas de la misma generación que, por unos u otros motivos, no parecen haberse propuesto la misma tentativa» (1970: 17). De igual manera, fue determinante el criterio de Pere Gimferrer en la selección final de autores (Salas Romo, 1997: 354-355), en cuya mano ciertos detractores del libro quisieron ver al artífice verdadero de *Nueve novísimos* (Batlló, 1995: 224 y Prat, 1982: 214). Para no alargarnos sobre este punto polémico, parece razonable pensar que las opiniones de Gimferrer pesaron lo suyo en la elaboración de la antología, se diría que a ello apuntan tanto la dedicatoria de Castellet como la mención a la «paternal tutela de Pedro Gimferrer» en la poética de Molina Foix (Castellet, 1970: 180). Si bien el asesoramiento de Gimferrer fue un factor importante en la selección de autores, el propio Gimferrer y otros de los poetas han precisado que la introducción de Castellet así como cada una de las poéticas fueron consensuadas por todos los integrantes y el antólogo (García de la Concha, 1989: 27-28; Gimferrer, 2006; Martínez Sarrión, 2002: 59 y Molina Foix, 2006). En este aspecto, Martínez Sarrión rememoraba tres décadas después la forja de *Nueve novísimos*: «en una de sus misivas [...] Pedro [Gimferrer], con mucha cautela, me comunicaba la decisión que Castellet había tomado de no incorporar nuevos nombres a una eventual reedición de sus antologías [...] sino montar otra, nueva del todo, con los poetas jóvenes que parecían estar iniciando un giro notable en el modo de en el modo de enfrentar la lírica» (2002: 57). Así, entre «cónclaves» de futuros «novísimos», orientaciones de la parte de Gimferrer, y la lectura de los primeros libros de algunos esos autores, amén «de otros éditos y en manuscrito le llevó [a Castellet] a cambiar de opinión [no reeditar poniendo al día *Veinte años de poesía.../Un cuarto de siglo...*], concibiendo y ejecutando una antología separada: la hoy célebre *Nueve novísimos poetas españoles*, elaborada a lo largo de 1969 y que vio la luz en Barcelona en mayo de 1970» (Martínez Sarrión, 1990a: 138).

Ya hemos pasado revista a las numerosas críticas vertidas sobre la selección de Castellet y su representatividad generacional en el campo de la poesía, a la par que hemos visto también los reproches dirigidos a la dimensión «publicitaria» de *Nueve novísimos*. Se diría que el famoso efecto eufónico del título quería enfatizar a conciencia ese aspecto, como subrayaba el mismo compilador no sin alguna frivolidad: «¿Por qué

nueve novísimos y no diez o doce? Por razones eufónicas, estéticas, faltaría más» (Salas Romo, 2001: 30). La intención con todo redujo por fuerza la selección de poetas, «por hacer el juego de palabras del título, en el que “novísimo” es superlativo de nuevo y de nueve» (Carnero, 2008: 249). De esa selección limitadora ha escrito Azúa: «en la antología sólo podían ir nueve novísimos (una banal concesión a la aliteración), en realidad los nueve estaban en representación de muchos más: Ullán, Talens, Carvajal, Ferrer Lerín, Colinas, Irogyen, Ramón Andrés...cientos de escritores de esa generación podían haber cabido porque su obra coincide en algunos de los puntos fundamentales [...] Que no entrarán en la antología fue asunto enteramente azaroso» (2013a: 69). Ello ha dado pie a que se escribiera abundantemente sobre los «damnificados» (Gracia y Ródenas, 2011: 160) o «mártires» de Castellet (Salas Romo, 1997: 371), los poetas que pudiendo haber entrado por méritos literarios en el libro no lo hicieron, o quedaron excluidos de la antología a última hora<sup>54</sup>. Podría tener Castellet en mente alguno de esos tropezones cuando, en el año 2001, reunidos los «novísimos» para el trigésimo aniversario del libro y su reedición, recalaba que «nunca fuisteis un grupo poético sino un grupo intelectual y cultural que después de tantos años representáis algo en el complejo mundo cultural español» (Bou y Pittarello, 2009: 192). Si no destacaron como poetas en todos los casos, al menos sí lo hicieron muchos como «hombres de letras», por decirlo con Félix de Azúa, y bastantes alcanzaron reconocimiento con novelistas. Un fenómeno de expansión hacia el campo de la prosa al que ya nos hemos referido, pero que iba a contar con certificación oficial cuando Carlos Barral inaugurase en 1971 el premio Barral de novela en Barral Editores para dar lanzamiento a varios de los nombres asociados a los «novísimos de la novela» como Ana María Moix, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Javier Fernández de Castro o Germán Sánchez Espeso. Una empresa, en colaboración con Planeta, que no terminaría de cuajar debido a los problemas económicos que arrastraba el sello de Barral y a una respuesta por parte del público menor de la esperada (Martínez Cachero, 1997: 316-327, Vila-Sanjuán, 2003: 81-83 y 142-143). Así, pudo comprobarse que para el publicitado lanzamiento de una «nueva narrativa española» en 1972, con puesta de largo en hotel de Ritz de Barcelona y presencia de Carlos Barral y José Manuel Lara Bosch, «posiblemente el patio estaba aún demasiado verde» (Vila-Sanjuán, 2003: 143). Lo que seguramente es cierto, si pensamos que en la colección Nueva Narrativa Española de Barral y Planeta aparecía la primera novela del ciclo Carvalho, *Yo maté a Kennedy* (1972), una saga que en los años ochenta cosecharía récords de venta y propulsaría a la fama a su autor, Manuel Vázquez Montalbán. Lo mismo sucedería con Javier Marías, Félix de Azúa y otros escritores asimilados al grupo de los novísimos. El fallido lanzamiento de una nueva y joven narrativa era con todo otro sintomático «intento de sacar a nuestra novelística del letargo producido por el agotamiento y el cansancio del socialrealismo» (Martínez Cachero, 1997: 327).

A pesar de todo, no sólo novelistas como Javier Marías se van a ver identificados con la antología y el aire de modernidad asociado al concepto de lo

---

<sup>54</sup>Sin afán de exhaustividad esa lista de «damnificados» podría incluir a gentes como Paloma Palao, Antonio Carvajal, Ferrer Lerín, Antonio Colinas, Jaime Siles, Lázaro Santana, o José-Miguel Ullán y José Batlló (en cuya colección El Bardo habían publicado cinco de los «novísimos»), estos últimos serán dos de las voces más agresivas contra *Nueve novísimos*, hasta el punto de tomarse como una traición personal que no se los incluyese en la antología (Batlló, 1995: 223-244; García de la Concha, 1989; Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 160; Martínez Sarrión, 2002: 60-61; Salas Romo, 1997: 370-371)

«novísimo», sino que, como el mismo Félix Azúa advirtió, con el talento exhibido por aquellos poetas «se identificó una parte notable del mundo intelectual, literario y artístico del país, sobre todo entre los más jóvenes. Ellos fueron quienes le dieron difusión» (1998: 208). Posiblemente porque, según diría Ignacio Solvedila, esos escritores «daban el nuevo tono que vivía el sector urbano, burgués y universitario de la juventud española» (2001: 66). Así, fenómenos como el éxito de la antología de los «novísimos» certificaban la existencia en España de una «una sociedad de consumo ávida de cosas nuevas» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 159). Un capitalismo de consumo cultural que hacía sentir su presencia en el mundo editorial, pues al nombre pionero de Barral se le sumarían otros, como los de Jorge Herralde, Rosa Regàs, Beatriz de Moura, o Esther Tusquets, al frente de nuevas editoriales barcelonesas que se caracterizarían por su perfil novedoso y su voluntad de atraer a un público lector joven, en edad universitaria, como a menudo también se encontraban en esa franja de edad los autores a los que promocionaban. Por esta razón, según Eduardo Salas Romo, *Nueve novísimos* evidenciaba de nuevo la capacidad de Castellet, antaño profeta del realismo histórico o social, «para detectar los cambios de sensibilidad que se van produciendo en poesía parejos a los cambios sociales, cuando aún se manifiestan de manera incipiente» (1997: 373). Un ejemplo de ello, y ejemplo también a la vez de las estrategias comerciales del lanzamiento de la antología puede ser, como han indicado Gracia y Ródenas de Moya (2011: 159), el revestimiento mismo del libro: la iconografía pop de la portada o la fotografía de la contracubierta, con un sonriente José María Castellet de aires hippies y orientalizantes, una imagen que contrastaba sin duda con la gravedad, y a veces el dogmatismo, del Castellet de *Veinte años de poesía*.

En concomitancia a los aires renovadores que soplan de Pisuerga 7, el periodo de gestación de los «novísimos» coincide con una eclosión de la vida cultural barcelonesa del que la antología poética de 1970 puede verse como uno de sus síntomas más famosos y de mayor incidencia en la literatura del país, un ambiente cultural que refleja la nueva idiosincrasia de la burguesía liberal del tardofranquismo, en particular en la capital catalana. Un fenómeno sociocultural que dio en conocerse como «gauche divine» tras su bautizo por el periodista Joan de Sagarra; «trasunto de lo que en EE.UU. se conocía como *radical chic*», escribe Sergio Vila-Sanjuán (2003: 46). Una valiosa crónica de ese momento es *24 horas con la Gauche Divine* de Ana María Moix, escrito en 1971 aunque inédito hasta 2001, en el que la autora no deja de señalar la coincidencia de fechas y nombres entre el lanzamiento de los «novísimos» y la agitación de la divina izquierda (2001: 40-41). Igualmente, merece citarse el libro de entrevistas de Ana María Moix a muchos de esos personajes (1972). Otros interesantes testimonios de primera mano los encontramos en Vázquez Montalbán (2011: 267-276) y Jaime Gil de Biedma (2010: 697-710). También es destacable el trabajo de Colita, Maspons y Miserachs (2000), realizado a raíz de una exposición conmemorativa sobre la «gauche divine», con prólogo de Rosa Regàs. Otras dos personalidades notables del mundo cultural barcelonés de ese tiempo evocaron jugosamente, y con un punto de chismorreo, aquel ambiente en sus memorias: Eugenio Trías (2003) y Esther Tusquets (2005 y 2009). Como también se han recordado aquel tejido social los estudios más recientes sobre la «gauche divine», entre los que se cuentan los de Joaquim Roglan (2009) y Alberto Villamandos (2011).

A esos círculos no fue precisamente ajeno Javier Marías. Marías residió varios años en Barcelona, además de haber realizado «infinitos» viajes a la capital catalana a lo

largo de esa década de los setenta (2008b: 33). El mismo Marías ha declarado que en esa época «Barcelona llegó a ser mi ciudad» (Vila-Sanjuán, 2003: 164). Como explica Sergio Vila-Sanjuán, Javier Marías estuvo perfectamente integrado en la vida cultural barcelonesa: «asistía a unos seminarios de poesía que impartían Juan Ferraté y Jaime Gil de Biedma, donde coincidía con otros escritores como Narcís Comadira, Félix de Azúa y Javier Fernández de Castro. En este mundo cultural barcelonés Marías se movía con soltura» (2003: 164). Es más, como un refrendo de los lazos de amistad, que se suman a las afinidades literarias, y vinculan a los escritores de la nueva generación, Javier Marías formó parte, durante aquella estancia en Barcelona, del grupo de amigos escritores residentes en esa ciudad que bajo el seudónimo colectivo de «Óscar Pignatelli» publicaron piezas de opinión en el *Diario de Barcelona* (2001: 21). En aquel colectivo volvemos a encontrar nombres asociados al entorno de Pisuerga, los «novísimos» y la animada actividad social (diurna y nocturna) de la «gauche divine»: Eugenio y Carlos Trías, Víctor Gómez Pin, Javier Fernández de Castro o Ferrán Lobo. Durante la conversación mantenida con Javier Marías para la investigación de este trabajo, el propio Marías iba a recordar que vivió en Barcelona «a mediados de los setenta, en los años 75, 76 y 77» (Anexo: 378). De esas amistades barceloneras destacaba las de Félix de Azúa y Eugenio Trías. Sobre el primero declaraba: «Yo hice amistad con Azúa porque, como he contado alguna vez, vivíamos en la misma casa, él en el piso de arriba y yo en el de abajo, con lo cual había mucho trato y salíamos mucho juntos» (Anexo: 379). Del segundo decía: «Con Eugenio tuve bastante amistad en esa época, aparte de los seminarios a veces también quedábamos para almorzar y charlar» (Anexo: 379). Marías también recordaba que asistía a dos seminarios distintos con las gentes de Barcelona, los primeros eran «unos seminarios de poesía que en una época dio en su casa Joan Ferraté [...] Era una cosa montada por Ferraté y Gil de Biedma, distinta de los seminarios de tipo filosófico con aquel otro grupo de gente, algunos de los asistentes coincidíamos en ambos [...] Recuerdo que leíamos poesía y que la comentábamos bajo la tutela de ellos dos». En cuanto a los otros seminarios decía: «Eran más bien de tipo filosófico, aunque se hablaba un poco de todo, y a los cuales iban, por supuesto Azúa, Eugenio Trías, Víctor Gómez Pin, Javier Fernández de Castros, Ferran Lobo, Alberto González Troyano, que vivía entonces en Barcelona y era fijo de estas reuniones, y a veces aparecía Savater cuando pasaba por Barcelona.» Por lo que hace a la curiosa historia del seudónimo colectivo, Marías recordó: «Ya no me acuerdo quién vino con ese nombre como posible seudónimo, pero empezamos a hacer algunas colaboraciones en el llamado “Brusi”, el *Diario de Barcelona*, y luego también escribimos ahí artículos con nuestros propios nombres. [...] El personaje que inventamos era un individuo que fingía ser un señor mayor y el artículo que este Pignatelli escribía lo pergeñábamos un poco entre todos en las reuniones y luego cada vez quedaba alguien encargado de redactarlo. A mí me suena que me tocó sólo una vez hacerlo.» (Anexo: 379). Preguntado acerca del trato frecuente en aquellos años entre los grupos de escritores de Madrid, especialmente gente del entorno de Juan Benet, Marías contestaba de esta suerte:

Sí, en esos años lo había bastante. Por un lado los propios miembros de la generación de Benet que estaban en Barcelona, Carlos Barral, Gil de Biedma y toda esa gente, tenían bastante trato tanto con él como con Jaime Salinas, que también había estado en Barcelona unos años, y García Hortelano. Me parece recordar que entre Gil de Biedma y Benet al principio hubo una especie de instintivo rechazo mutuo, pero luego sí se cayeron bien, aunque nunca llegaron a hacer demasiada amistad. Pero, sí, es verdad que había bastante trato, en primer lugar porque los escritores de esa generación tenían bastante contacto entre sí. Y luego en nuestra propia



generación estaba Azúa, por un lado, que estaba mucho por Barcelona y estaba también entre los muy cercanos a Juan Benet, especialmente en los años en que vivió en Madrid, porque vivió en Madrid a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Conocí a Azúa un poco de refilón cuando yo tendría algo así como quince años y él tendría que tener unos veintidós, porque me parece que me lleva siete años. Nos conocíamos de vista, de haber coincidido en alguna fiesta o en algún concierto a los que a veces iba acompañando a mi hermano mayor Miguel, que me lleva cuatro años. Y también conocí así a Javier Fernández de Castro. Molina Foix y Sarrión, de su parte, tenían bastante contacto con Gimferrer, Leopoldo María Panero, Ana María Moix y los que estaban en Barcelona. El lugar donde yo creo que he contado más sobre eso es un texto que escribí hace años sobre Jaime Salinas, «Nuestro testigo»<sup>55</sup>. Había indudablemente un contacto fuerte y frecuente. Luego, más tardíamente, se añadió Mendoza que, creo, todavía estaba en Estados Unidos durante los tres años que yo estuve en Barcelona, como creo que también su amistad con los escritores de Barcelona es posterior a su regreso de Nueva York, donde estuvo muchos años. (Anexo: 379-380)

El ambiente de Pisuerga 7 pudo así tener su correlato barcelonés en la «gauche divine», con su epicentro en Bocaccio, discoteca de moda regentada por el empresario Oriol Regàs, hermano de la editora y futura novelista Rosa Regàs, que era en esos tiempos una de las «musa» del meollo (Vila-Sanjuán, 2003: 47). Como se ha señalado unas páginas atrás, la editorial La Gaya Ciencia, de Rosa Regàs, es una de las más emblemáticas del período, heredera en muchos sentidos del espíritu de Seix Barral en la década anterior, y la publicación bajo esta nueva firma de *Travesía del horizonte* y *Tres cuentos didácticos* confirmaba la apuesta en firme de la editora por Javier Marías tras haber publicado *Los dominios del lobo* durante su paso por Edhasa. Según ha recordado Marías: «yo era muy jovenzано y tímido, ella te animaba, le tengo mucho agradecimiento desde entonces» (Vila-Sanjuán, 2003: 163). En Bocaccio se dieron cita muchos escritores de dos generaciones y profesionales de distintas disciplinas liberales (cine, arquitectura, fotografía, música) que integraron la bohemia intelectual de Barcelona. Un grupo unido por «un cierto sentimiento antifranquista», como recuerda Juan Marsé (2002: 15). Pero la «gauche divine» no se libraba del sarcasmo de la pluma de Marsé en el cuento «Noches de Bocaccio» (2002: 327-358), fiel reproducción paródica del esnobismo de ese ambiente, incluidas apariciones de Juan Benet rodeado de jóvenes novelistas debidamente reverenciales<sup>56</sup>. Porque los miembros de la divina izquierda estaban unidos más precisamente por un «liberalismo sentimental» que hundía sus raíces en la democracia burguesa y capitalista, como señalaba otro de sus integrantes, Manuel Vázquez Montalbán<sup>57</sup> (2011: 271).

Esto pudo ser así porque Barcelona reunía entonces «los rasgos de una vida civil desatada del lastre oficial, más escurridiza y menos regulable desde el poder», con un estrato social burgués «cada vez más consumista y capitalista» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 178). Burgueses atentos a las novedades europeas y americanas, de tendencias progresistas y políticamente renovadoras, aunque en modo alguno radicales,

---

<sup>55</sup>El artículo, citado ya en este trabajo, puede leerse en *Literatura y fantasma* (Marías, 2000: 262-267).

<sup>56</sup>El cuento de Marsé estudiado desde el punto de vista social del campo literario puede verse como una muestra del desgaste del efecto de ruptura, algo que el esnobismo intensifica, según ha interpretado Pierre Bourdieu (1992: 376-377).

<sup>57</sup>En *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987) Vázquez Montalbán se mostraría muy crítico con ese medio. La novela, ambientada en los últimos días del franquismo (verano de 1974, cuando el dictador padeció una grave crisis resultado de su ya precaria salud), refleja el contraste entre el esnobismo y la frivolidad de los burgueses progresistas catalanes y los menesterosos ambientes charnegos, el de los emigrantes de clase obrera llegados a Cataluña de otras regiones de España.

pese a las simpatías o las puntuales militancias comunistas de algunos de sus miembros, individuos que conformaron un vibrante tejido social e intelectual con el que el tiempo y la llegada al poder político del nacionalismo catalán iban a terminar<sup>58</sup>. Echando mano de un elocuente símil deportivo, el periodista Josep Maria Sòria diría que frente a este grupo el franquismo se encontraba «en rotundo fuera de juego» (Saval, 2013: 115). Porque Barcelona fue por su efervescencia cultural una atracción constante para jóvenes escritores venidos de todas partes de España. Ya hemos apuntado la estrecha relación que Javier Marías mantuvo con los ambientes culturales de la ciudad condal entre mediados y finales de los setenta. Otro de sus frecuentes visitantes, Antonio Martínez Sarrión escribió sobre Barcelona: «rebelde y fogosa, estaba mereciendo otra vez su apodo internacional en el cambio de siglo: “la rosa de fuego”» (2002: 85). Una fascinación duradera en la memoria, de la que podría dar muestra un libro a la vez ácido y nostálgico como *La ciudad que fue Barcelona* (2007), del periodista Jiménez Losantos, estudiante de filología en la ciudad condal por esos años.

Así recordaría el filósofo Eugenio Trías aquellos intercambios entre castellanos y catalanes: «era divertido, desde luego, comprobar cómo nuestros amigos madrileños se quedaban estupefactos ante el *estilo* propio (estético y vital) de quienes veníamos de Barcelona. Ellos mantenían todavía el rancio y endurecido *look* de la progresía de siempre. Pero eso era simple anécdota. El puente aéreo, o terrestre, entre Barcelona y Madrid, funcionaba a la perfección» (2003: 358). Otra de las figuras que encarnó ese puente aéreo metafórico entre la capital catalana y la estatal fue Juan García Hortelano, íntimo de Juan Benet y de Carlos Barral, además de comensal y coopartícipe de algunas de las primeras veladas de los «novísimos» en casa de Castellet, como recordaría Ana María Moix (2001: 40). La misma Ana María Moix, en la semblanza/entrevista a Juan García Hortelano, publicada en *Tele/Exprés* en 1971 y recogida en el libro *24x24* (1972: 55-62), lo definió como el «embajador en las Ramblas», encargado de hacer el «parte» de las novedades madrileñas, entre las que menciona que «el joven Javier Marías [está] muy contento porque ha publicado su primera novela» (1972: 62). Sergio Vila-Sanjuán ha resumido así la prolongada circulación literaria entre las dos ciudades:

¿Son Madrid y Barcelona mundos editoriales estancos, en el capítulo de la edición cultural con ciertas dosis de refinamiento (que, no lo olvidemos, va a marcar profundamente la cultura de la España democrática)? Por supuesto que no. Jaime Salinas llegó a Madrid [...] procedente de Seix Barral. García Hortelano es el reconocido embajador del mundo literario madrileño en Barcelona. Entre Barral y Benet, Rosa Regás es un correo del zar a caballo entre las dos cortes de divinos. Carmen Martín Gaité, Pombo y Marías [...] acabarán aterrizando en Anagrama (y convertidos en las estrellas de la editorial de Herralde) (2003: 100).

El periodista ha puesto de relieve la importancia que el mundo de la gauche divine tuvo en la renovación del ámbito del periodismo cultural a través de medios como el diario *Tele/eXpress* y la revista *Fotogramas* (Vila-Sanjuán, 2004: 19-21 y 35-

---

<sup>58</sup>Este contexto es el que enmarca el conocido artículo de Félix de Azúa «Barcelona es el Titanic», de 1982, ferozmente crítico con la política cultural y el dirigismo del entonces nuevo poder catalanista, en contraste con la retonada pujanza cultural de Madrid en esos años (1996: 22-24). Un asunto que está también en el fondo del artículo de Javier Marías «Cataluña versus Barcelona», escrito en 1991 (2001: 359-364). El contraste entre la nacionalista Barcelona contemporánea y el islote de cultura parademocrática y cosmopolita que fue durante el tardofranquismo está presente en la rememoración de José María Guelbenzu (2013), otro visitante asiduo de la ciudad en los setenta. La posición contraria a los nacionalismos de Javier Marías volvió a hacerse evidente en el artículo «Si yo fuera catalán» (2014b).

43). La transversalidad cultural del movimiento y sus orígenes altoburgueses en este retrato de Sergio Vila-Sanjuán:

En Barcelona el mundo de la publicidad estaba en pleno auge, en el resto de la península aún balbuceaba. En Barcelona se hacía cine de vanguardia, formalmente renovador, que abría nuevos caminos a la expresión fílmica entre bostezo y bostezo del espectador; en la meseta, en cambio, los jóvenes directores enfocaban sus cámaras hacia la España negra, arrastrando -¡aún!- la herencia del 98. En Barcelona, sobre todo -qué tiempos aquellos- se celebraban actos, existían locales donde reunirse, la ciudad comenzaba a chisporrotear tras demasiados años de apatía. Ellos eran jóvenes, guapos (o al menos fotogénicos), adinerados (la mayoría), elegantes y, presumiblemente, inteligentes. Salían mucho, discutían hasta altas horas de la madrugada, engrosaban el Partido Comunista de Cadaqués y el hígado aún no había comenzado a acusar los primeros síntomas de fatiga. Desarrollaban una labor intelectual. Pertenecían a la izquierda, dentro de lo posible. Intentaban vivir como si estuvieran en Londres. Eran conocidos como la *Gauche Divine*. (2004: 36)

Cierto, las actitudes desenfadadas de la *gauche divine* anticiparían claramente las de la nueva cultura de la democracia. Así lo ha subrayado Ramón González Ferriz en su ensayo *La revolución divertida*: «la *gauche divine* había supuesto una ruptura con la tradición izquierdista por su cosmopolitismo y su abrazo a la sofisticación y la frivolidad, el PSOE había renunciado al marxismo y, una vez en el poder, había hecho del pop su cultura, y aunque en ocasiones tuviera políticas o eslóganes cercanos a la ortodoxia socialdemócrata [...] estaba más cerca del artista exitoso que del obrero» (2012: 100). No debe sorprender entonces que, según se ha señalado, algunos de los escritores menos entusiastas o más escépticos con el ambiente esnob de la *gauche divine* fuesen los de extracción obrera, como Juan Marsé o Manuel Vázquez Montalbán. Porque ese grupo representaba, aún durante la dictadura franquista, la nueva élite surgida de las transformaciones sociales de los años sesenta, una nueva clase que reúne características del burgués tradicional con las de la bohemia y la entonces reciente contracultura, un tipo social que ha sido descrito en algunos países con el término *bobo*, de importación americana: «*bourgeois bohemian*», es decir «bohemos burgueses» (Brooks, 2000; Heath y Potter, 2004: 229). En España a veces llamados «pijo progres», a falta de una designación mejor. Es el personaje homónimo que Juan Marsé describió *avant la lettre* en la novela *Últimas tardes con Teresa* (1965). Inspirado en varias de las mujeres reales que harían de «musas» de la *gauche divine*. Josep Maria Cuenca, biógrafo de Marsé, ha avanzado esta buena descripción de ese ambiente social:

Como todo fenómeno complejo, los matices posibles respecto a la *gauche divine* son numerosos. Pijos frívolos para algunos apostados en el resentimiento social, y gente maravillosa e irreplicable para algunos entusiastas más o menos acrílicos y nostálgicos, al margen de esta polaridad convendría hablar, entre muchas otras cosas, de esnobismo, cosmopolitismo, sentido del humor, conciencia política desprejuiciada, antifranquismo, capacidad de trabajo, pericia autopromocional y publicitaria, cierto elitismo, ganas (y posibilidades) de pasarlo bien, talento intelectual interdisciplinar, narcisismo...y tantear la presencia de todos estos ingredientes caso por caso sin caer en la tentación de ver programas y movimientos donde no los hubo. El tema, en cualquier caso, sigue todavía dando que hablar (Cuenca, 2015: 324)

Como en Pisuerga 7, en la Barcelona de la *gauche divine* fue mutuamente enriquecedor el trato constante entre varias generaciones de artistas, donde los más jóvenes se beneficiaron del «padrinazgo protector y divertido, con poco envaramiento, con humor e inteligencia de Barral o Castellet, Gil de Biedma u Oriol Bohigas, todos ellos en torno a la cuarentena de su edad» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 178). Para la estudiosa H. Rosi Song, que ha analizado el contexto social de la obra de Ana María

Moix, la existencia de este grupo barcelonés «debe reconocerse como una de las señales importantes de la apertura del franquismo y la democratización de sus valores sociales [las de la *gauche divine*] que se refleja no sólo en las actividades de sus componentes sino también en sus expectativas socio-culturales que están más a la altura de otras sociedades democráticas» (Bou y Pittarello, 2009: 275). No es casualidad que en el núcleo de la *gauche divine* figuren también las personas que van a dirigir las editoriales barcelonesas que marcan las pautas culturales de la Transición y los primeros tiempos de la democracia: aglutinados en torno a la destruidora Enlace están los nombres de Carlos Barral, Castellet (Edicions 62), Esther Tusquets (Lumen), Jorge Herralde (Anagrama), Beatriz de Moura (Tusquets), Rosa Regàs (La Gaya Ciencia) (Herralde, 2001: 196; Vila-Sanjuán, 2003: 99-100).

Mientras que a medida que los setenta se iban convirtiendo en los ochenta, de la parte madrileña, sin cortapisas nacionalistas, sino que contando más bien con las simpatías gubernamentales (el socialista Enrique Tierno Galván fue alcalde de Madrid a partir de 1979), la intelectualidad progresista de la capital encontraría su espacio aglutinador en las páginas del diario *El País*. Un medio que quiso ser el «intelectual colectivo» de la Transición, de acuerdo con la frase famosa de uno de sus frecuentes colaboradores, José Luis López Aranguren (Cruz Soane y Sueiro, 2004: 284). A través de las páginas de opinión y suplementos de libros del diario, el rotativo madrileño sería inmensamente influyente en el panorama cultural español desde su fundación en 1976 y durante los ochenta, en los años decisivos del asentamiento de la democracia<sup>59</sup> (Cruz Soane y Sueiro, 2004: 240-247). Allí se reunieron firmas procedentes de revistas como *Cuadernos para el Diálogo*, o *Triunfo*, los entornos editoriales de Taurus, Alianza o Alfaguara, o del influyente grupo cohesionado alrededor del carismático Dionisio Ridruejo<sup>60</sup>: Aranguren, Javier Pradera, Francisco Umbral, Juan Goytisolo, Fernando Savater, Juan Benet, Javier Marías, Manuel Vázquez Montalbán, Rafael Sánchez Ferlosio, Maruja Torres, García Hortelano, Tierno Galván, Ramón Tamames y muchos otros nombres más. De esa suma resultaba una mezcla de nuevas firmas y de viejos opositores al régimen en un proyecto que hundía sus raíces en los ambientes de la Institución Libre de Enseñanza y la *Revista de Occidente* (José Ortega Spottorno, hijo de Ortega y Gasset, fue uno de los fundadores del diario) y acabaría siendo uno de los puentes más visibles entre esa cultura liberal de anteguerra y la inaugurada democracia (Cruz y Sueiro, 2004: 25-39). El periódico cubría un espectro políticamente amplio de colaboradores con el que, según Javier Pradera, se pretendía crear las bases de una cultura para la Transición<sup>61</sup> (Vila-Sanjuán, 2003: 94). Es pertinente señalar que uno de los primeros accionistas fue Julián Marías, consejero y colaborador habitual desde 1976

---

<sup>59</sup>Volumen de referencia en los estudios sobre la importancia del periódico en ese tiempo es el trabajo de María Cruz Soane y Susano Sueiro *Una historia de El País y del Grupo Prisa* (2004). Interesante aunque más crítico y tendencioso políticamente es el enfoque de Luis Negró Acedo (2006).

<sup>60</sup>A Ridruejo ya nos referimos en el punto anterior al hablar de su amistad con Juan Benet. La reconstrucción de ese ambiente de burgueses antifranquistas y de talante democrático, reunidos alrededor de la figura del disidente Ridruejo, entre ellos un joven Juan Benet, está en el centro del libro *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo* de Jordi Gracia (2008).

<sup>61</sup>Pradera había sido uno de los impulsores del llamamiento universitario de oposición al franquismo, el 1 de abril de 1956. El conocido manifiesto firmado por «nosotros, hijos de vencedores y vencidos». Algunos historiadores han visto en él uno de los precedentes del proceso de transición hacia la democracia (Estefanía, 2007; Lizcano, 1981; López Pina, 2010)

hasta 1981<sup>62</sup>. También es relevante decir que el mayor de los Marías, como otros intelectuales de su misma edad y temperamento, abandonaría *El País* por el más tradicional *ABC* a la vista de sus desavenencias con la línea más acentuadamente progresista que adoptó el periódico muy temprano, afin al PSOE y demasiado abierto en cuestiones morales para el gusto de los conservadores. Es interesante la lectura de esos desencuentros que proponen Cruz y Sueiro:

A los liberales «a la antigua», que habían dejado atrás su juventud, conservadores en materia de costumbres, con frecuencia católicos practicantes, que constituían una parte importante de los consejeros y accionistas de Prisa, les disgustaba el juvenil desenfado con que se trataban en el periódico temas de moral sexual, las nuevas formas de ocio de la juventud, el poco respeto con el que se trataba a instituciones hasta entonces intocables. [...] A los sesudos intelectuales orteguianos, el desgarrar de un Umbral, de un Savater, de una Maruja Torres más tarde, que atraían al periódico a un público joven y *progre*, no les parecía «serio». Era una cuestión en gran medida generacional (2004: 96)

El ejemplo de Julián Marías no ha sido elegido al azar, ni por que fuera padre de Javier Marías. Sino que es un caso que permite mostrar a través del ejemplo de un intelectual nacido en 1914 cómo, en efecto, la escisión generacional que marcaron las transformaciones de los sesenta se hicieron también visibles en España. Otros escritores, más jóvenes, que generacionalmente se ubican entre los «niños de la guerra», así José María Castellet o Juan Benet, tomaron mejor el pulso de los nuevos tiempos y, mientras servían de referente a las generaciones jóvenes, alentaban los esfuerzos de éstas. De esta forma, atendiendo a las acciones de estos grupos literarios, madrileños y barceloneses, que abarcan dos generaciones de escritores y con los cuales se realizó estrechamente Javier Marías durante su juventud, hemos pretendido mostrar cómo a partir de los años sesenta, y de modo especial entre 1968 y 1970, estuvo en marcha un proceso de desmantelamiento de la cultura del franquismo, la opositora y la oficial, que se adelantaba al final político y biológico de la dictadura con la muerte de Franco en 1975. Gracia y Ródenas de Moya, de quienes hemos tomado la noción de «ruptura adelantada» para ilustrar esta transformación, caracterizan así aquel momento: «no había cambiado todo pero nada seguía siendo igual. El antifranquismo era ya también lenguaje de consumo cultural [...] Muchas de las zonas calientes de la cultura española tardofranquista ya no son herencias del pasado porque germinan como testigos de un mundo progresivamente globalizado desde finales de los años sesenta» (2011: 160-161). En efecto, España empieza ya a formar parte del nuevo *zeitgeist* del mundo occidental, después de décadas de autarquía y atraso, un escenario en el que priman los profundos cambios socioculturales de los años 60 y el comienzo de lo que dará en llamarse posmodernidad. Sobre las bases sentadas por los escritores españoles más influyentes y renovadores del medio siglo, los más jóvenes, nacidos entre el final de la Guerra Civil y el final de la posguerra, edificaron en los últimos tiempos del franquismo lo que será la cultura literaria de la democracia.

---

<sup>62</sup>Las referencias del propio Marías padre a este periplo pueden leerse en el tercer volumen de sus memorias (1988-89: 20-21).



### 3. Atisbos de posmodernidad

#### 3.1 Posmodernidad y posmodernismo: un concepto de época y un concepto estético

Al abordar un asunto tan complejo como el de la transición cultural del franquismo a la democracia, no puede dejarse de lado el fenómeno de la posmodernidad y tampoco el de las transformaciones sociales que tuvieron lugar en los años sesenta, simbolizados en la fecha de 1968, y que confluyeron también en España. Ambos sucesos están relacionados, como ha puesto de manifiesto Pilar Lozano Mijares en su trabajo sobre la novela española posmoderna (2007). Como bien explica esta autora, la literatura posmoderna responde a un cambio de *episteme* o «visión del mundo» que se corresponde con el final del proyecto moderno y su confianza ilimitada en la razón (Lozano Mijares, 2007: 8-9). Lozano Mijares hace suya la definición de «episteme» propuesta por el diccionario filosófico de Ferrater Mora, es decir, la de estructura subyacente que delimita el campo del conocimiento (1994: 1039-1040). Una noción deudora de los trabajos de Michel Foucault sobre el «campo epistemológico», que para mayor claridad es conveniente citar:

The episteme may be suspected of being something like a world-view, a slice of history common to all branches of knowledge, which imposes on each one the same norms and postulates, a general stage of reason, a certain structure of thought that the men of particular period cannot escape –a great body of legislation written once and for all by some anonymous hand. By *episteme*, we mean, in fact, the total set of relations that unite, at a given period, the discursive practices that give rise to epistemological figures, sciences, and possible formalized systems; the way in which, in each of these discursive formations, the transitions to epistemologization, scientificity, and formalization are situated and operate; the distribution of these thresholds, which may coincide, be subordinated to one another, or be separated by shifts in time; the lateral relations that may exist between epistemological figures or sciences in so far as they belong to neighbouring, but distinct, discursive practices. The episteme is not a form of knowledge (*connaissance*) or type of rationality which, crossing the boundaries of the most varied sciences, manifests the sovereign unity of a subject, a spirit, or a period; it is the totality of relations that can be discovered, for a given period, between the sciences when one analyses them at the level of discursive regularities (1972: 191)

La episteme está pues esencialmente imbricada con la noción de «discurso», según maneja Foucault este concepto, esto es, aquello que circunscribe el ámbito de la experiencia y «hace posible los conocimientos y el modo de ser de lo que hay que por saber» (1966: 61). Por tanto, el cambio de episteme hacia la posmodernidad significa también el final del *discurso* de la modernidad. En su estudio, Lozano Mijares ofrece un balance claro y sucinto de dicha episteme moderna: «la modernidad, cuyo inicio suele situarse en torno a 1789, es la episteme que aúna los presupuestos filosóficos de la Ilustración y del racionalismo cartesiano, la base social del estado burgués centralizado y democrático, y el fundamento científico del progreso de la tecnociencia y el capitalismo» (2007: 67). En este aspecto, Lozano Mijares se apoya en las bases filosóficas de la modernidad tal que han sido expuestas por Jürgen Habermas en *La filosofía de la modernidad* (1985). Otro estudio que sirve de base a las consideraciones de Lozano Mijares es el trabajo de Matei Calinescu anteriormente citado y su aproximación a la idea de la modernidad estética. También hemos visto la noción de la «doble modernidad» que Calinescu había planteado en su trabajo: una modernidad estética que se inscribe cronológicamente dentro de la episteme de la modernidad filosófica y social al mismo tiempo que reacciona contra esa modernidad. Para evitar confusiones, recordemos sus propias palabras:

Si aceptamos que existen [...] dos modernidades conflictivas e interdependientes –una socialmente progresiva, racionalista, competitiva y tecnológica; la otra culturalmente crítica y autocrítica, inclinada a desmitificar los valores básicos de la primera- estaremos mejor preparados para comprender las, a menudo, sorprendentes ambivalencias y paradojas unidas al lenguaje de la modernidad. El modernismo literario, por tomar un ejemplo rápido, es así ambas cosas, moderno y antimoderno: moderno por su compromiso con la innovación, por su rechazo de la autoridad de la tradición, por su experimentalismo; antimoderno por su rechazo del dogma del progreso, por su crítica a la racionalidad, por su sensación de que la civilización moderna ha acarreado la pérdida de algo valioso, la disolución de un gran paradigma integrado, la fragmentación de lo que fue una poderosa unidad. Para ir más allá de las dificultades conceptuales demasiado obvias provocadas por el vocabulario de la modernidad, he hablado metafóricamente de las «caras» de una modernidad constitutivamente doble: dual, ambigua y engañosa (Calinescu, 1987: 257).

De estas ideas, Lozano Mijares extrae la distinción entre lo que llama *modernidad práctica*, epistémica, y una «*modernidad estética*, sinónimo de *modernismo*» (2007: 71). Esta segunda acepción puede ser caracterizada, según sus propias palabras, como «un estado continuo de crisis por su oposición a la tradición, y al mismo tiempo, por el miedo a percibirse ella misma como tradición» (Lozano Mijares, 2007: 69). Es la idea de modernidad estética ampliamente considerada, como hemos visto en el resumen que citábamos a cargo de Ródenas de Moya. Por último, siguiendo las ideas de Gianni Vattimo (1985), Lozano Mijares concluye diciendo que «hablamos de posmodernidad porque se considera que, en algún aspecto suyo esencial, la modernidad ha concluido, y con ella el ideal de la Ilustración consistente en el culto a lo nuevo y original y en la consideración de la historia humana como un proceso unitario hacia la emancipación, la realización cada vez más perfecta del hombre ideal y del progreso» (2007: 87).

Pese a los problemas cronológicos para fechar el inicio de la posmodernidad, Lozano Mijares, en la línea de Michel Foucault, sitúa ese comienzo en la «fecha simbólica» de 1968 (2007: 29). En el acabamiento de la crisis de la modernidad que, de acuerdo con Hal Foster, venía agudizándose desde finales de los cincuenta y principios de los sesenta (1983: 13). Ése es el momento en que el arte comenzará a reflejar un «nuevo paradigma estético» después del fin de la crisis de la modernidad<sup>63</sup> (Lozano Mijares, 2007: 33). Lo que Gonzalo Navajas, empleando un término de la lingüística, llama la *dominante* de un periodo determinado: «la naturaleza epistémica y estética de nuestro momento» (1996: 12). La noción de «dominante» postulada en el ámbito de la lingüística por Roman Jakobson (1977: 77-85), había sido utilizada previamente por Brian McHale (1987, 1988 y 1992) y por Douwe Fokkema (Fokkema e Ibsch, 1984 y 1988) para tipificar los rasgos de la literatura derivada de la episteme de la modernidad, tanto la modernista como la posmodernista. De momento no desarrollamos más esta

---

<sup>63</sup>Es obligado citar el primer capítulo de *La novela española posmoderna* para una aproximación erudita a los muchos debates y puntos de vista referidos a los conceptos de «posmodernidad» y «posmodernismo», tanto en su faceta estética como en la filosófica, y su repercusión en España (Lozano Mijares, 2007: 10-121). De igual manera, Lozano Mijares se ha ocupado de las polémicas en torno a la cronología para periodizar el inicio de la posmodernidad (2007: 29-33). Damos la referencia de este excelente trabajo pues aquí no es el lugar para ocuparnos de cuestiones tan prolijas. El trabajo de Lozano Mijares se apoya y complementa los acercamientos anteriores de Gonzalo Navajas a la posmodernidad artística española (1987, 1994 y 1996). La discrepancia entre los dos autores radica en la orientación de las artes españolas a partir de los años noventa: para Navajas los rasgos posmodernos serán dejados atrás y sustituidos por una estética «neomoderna» (1996: 18), mientras que para Lozano Mijares una vez iniciada la posmodernidad «no hay marcha atrás» (2007: 106-107).



noción de «dominante», sobre la que volveremos, y regresemos ahora al trabajo de Gonzalo Navajas.

En sintonía con lo manifestado por Calinescu sobre la dificultad o imposibilidad de avanzar una definición unívoca y delimitada de la posmodernidad (Calinescu y Fokkema, 1987: 3-16), Navajas sostiene que «la posmodernidad no es para mí un concepto inactivo y con una entidad ontológica fija. Es más bien una idea en flujo constante cuya naturaleza es indefinida y mudable» (1996: 12). Unas dificultades de delimitación que pueden explicarse a través del concepto de acción diferida, que vimos propuesto por Hal Foster unas páginas atrás, precisamente al dar cuenta de los complejos fenómenos de acción y reacción que tienen lugar en el acabamiento de la episteme moderna y el inicio de la episteme posmoderna. Tal como hacíamos en el punto anterior con el concepto polémico de «generación», posmodernismo y modernismo, deben entenderse, como escribe Calinescu «as strategic constructs or means by which we inventively articulate the continuum of history for purposes of focused analysis and understanding» (Calinescu y Fokkema, 1987: 7). De la misma manera, encontramos pertinente la distinción propuesta por Lozano Mijares acerca del uso de los términos *posmodernidad* y *posmoderno* o *posmodernista*. Mientras la autora reserva *posmodernidad* para describir esta nueva episteme o visión del mundo, los adjetivos *posmoderno* o *posmodernista* se aplican a las obras de arte –novela, cine, arquitectura, etc.– producidas como resultado de este cambio de episteme o visión del mundo: «es decir, *novela posmoderna* significa texto narrativo cuyas características son consecuencia de la episteme posmoderna; y *novela posmodernista*, texto narrativo perteneciente al posmodernismo, o sea, a la consecuencia de la episteme posmoderna en el arte» (Lozano Mijares, 2007: 9). Este matiz lo hallamos igualmente en el trabajo de Gonzalo Navajas (1994). En 1996 resumía: «la posmodernidad es el término más inclusivo y alude a la episteme de las dos últimas décadas y media de la cultura occidental. El posmodernismo es la versión estética de esta episteme» (Navajas, 1996: 16). Una distinción que recuerda a la que vimos señalada por Ródenas de Moya a propósito del modernismo, de un lado, un término epocal que puede delimitarse con relativa precisión, como se ha hecho con el posmodernismo situando sus inicios alrededor de 1968, y del otro, un código estético derivado de esa episteme. Dejaremos de lado, por ahora, la noción de código estético como elemento regulador de la producción y recepción de los textos literarios, una idea postulada principalmente por Douwe Fokkema<sup>64</sup> (1984). Para concluir estas apreciaciones sobre la duplicidad semántica inherente al concepto de posmodernidad, podemos recordar que estas dos «caras» o «áreas» de la posmodernidad, la primera eminentemente filosófica, epocal y epistémica, la segunda estética, ya habían sido apuntadas por Matei Calinescu: «La primera es ampliamente filosófica, incluyendo problemas de epistemología, historia y filosofía de la ciencia y la hermenéutica<sup>65</sup>. La segunda se refiere a las nociones de

---

<sup>64</sup>Fokkema argumenta su preferencia por la noción de «código estético» frente a la noción de «código de época» o *period code* en 1984: 11-12.

<sup>65</sup>Perry Anderson en *Los orígenes de la posmodernidad* (1998) ha reseguído la génesis y los avatares del concepto de «posmodernidad», sobre todo desde su faceta filosófica. Otras referencias ineludibles para el estudio del concepto como término epocal y del periodo histórico de la posmodernidad son Baudrillard (1984), Jameson (1984, 1991 y 1998), Huyssen (1986), Lipovetsky (1983), Lyotard (1979 y 1986), Vattimo (1985 y 1990). Además de volúmenes colectivos como los de Foster (1983) y Picó (1988). Para el contexto histórico es pertinente remitirse a Hobsbawm (1994: 495-515).

modernismo y vanguardia en la cultura del siglo XX y su posible agotamiento» (1987: 261). Ambas caras de la posmodernidad se van a dar en efecto en España.

### 3.2 Transición y pretransición: los dos tiempos de España durante los setenta

Para conocer la situación española en los inicios de la posmodernidad, volvemos a recurrir a las palabras de Manuel Vázquez Montalbán, que vivió ese proceso desde dentro y supo reflexionar sobre él esclarecedoramente:

A finales de los 60 y comienzos de los 70, una parte de la vanguardia española estaba en conexión con el frente vanguardista internacional [...] En las zonas donde había mayor complicidad entre el tejido burgués culturizado, la vanguardia universitaria y los profesionales, existía la sensación de que vivíamos una realidad en la que los hechos de la vida cotidiana y de la producción iban por un lado, y que por otro lado iba una superestructura de poder que era todavía franquismo, machacando e impidiendo la adecuación de la realidad socioeconómica con la realidad política y cultural (VVAA, 2001: 25-26).

España funciona en dos tiempos, como hemos visto, el tiempo del régimen político dictatorial y el tiempo de los sectores sociales cultural y económicamente más avanzados. Como un ejemplo claro de ello los estudiosos de la cultura española Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas han visto un síntoma de la creciente sofisticación del mundo literario español durante esos años precisamente en el «substantial cult-following» de un autor difícil como Juan Benet, cuyo éxito de minorías revela la existencia de una élite lectora con expectativas que desbordan los «often well-crafted but always predictable accounts of the realist novel» (2000: 26). El mismo Montalbán resumió irónicamente esta dicotomía de los dos tiempos en *Crónica sentimental de la transición* diciendo que «los mozos franceses estaban más o menos igual [que los españoles], pero sin Franco» (1985: 11). Una contradicción que se hace patente en el volumen de trabajos sobre cultura española contemporánea coordinado por David T. Gies: estudios que muestran durante los años setenta la permanencia aún del franquismo en el discurso oficial, la asunción de este discurso por una parte todavía grande de la población, a la vez que la aparición de nuevas manifestaciones culturales en sintonía con los cambios internacionales (1999).

Estas dificultades de periodización no han pasado desapercibidas para un historiador de la literatura como José-Carlos Mainer, que ha explicado: «todo corte cronológico en asuntos de historia cultural es arbitrario y solamente se justifica, siempre a medias, por una hipótesis de trabajo cuya demostración puede redundar en mayores bienes de conocimiento que los males que causan los tajos practicados» (Mainer y Juliá, 2000: 81). Es la época de la «pretransición», de los cambios políticos y sociales de finales de los sesenta (en 1969 el príncipe Juan Carlos es designado heredero del régimen), donde Raúl Morodo situaba los hechos que determinarían el ocaso del franquismo (1988). Por supuesto, estos conceptos periodizadores deben ser tomados, volvemos a repetirlo, como construcciones mentales artificiales, útiles en la medida en que ayudan a esclarecer el continuo histórico, según advertía Matei Calinescu al hablar de la posmodernidad. Pensemos de nuevo en el concepto de «acción diferida» con el que Hal Foster había ilustrado el tránsito de la modernidad a la posmodernidad, y que nosotros mismos hemos utilizado en el capítulo anterior para subrayar la dificultad de

practicar un corte nítido entre la cultura del franquismo y la cultura de la democracia, siendo ambas sin embargo diferenciables. Éste parece ser también el sentir generalizado de los trabajos de aquellos trabajos que han acentuado en la cultura literaria de la transición una etapa decisiva de la recuperación de la modernidad literaria asumida por la cultura de anteguerra (Mainer, 1994 y 2005; Gracia y Ródenas de Moya, 2009 y 2011; Graham y Labanyi, 1995; McDonough, Barnes y López Pina, 1998; Vázquez Montalbán, 1997 y 1998). De su parte, Juan Antonio Masoliver-Ródenas llama la atención sobre el hecho de que así como hay una continuidad literaria antes y después de la muerte de Franco, también se da una continuidad en el proceso de transformación sociopolítica que, a pesar de la importancia que evidentermente tuvo la muerte del dictador, niega el mito de un cambio radical en España con la fecha de 1975:

Políticamente, los cambios traumáticos no se dieron necesariamente con la muerte de Franco en 1975, sino que empiezan con el gobierno de Carrero Blanco, que en cierto modo representa el fin del franquismo: la figura del dictador va quedando en un segundo plano; añádase la realidad de Comisiones Obreras, la proliferación de la literatura marxista, la preferencia por el ensayo frente a la ficción, una mayor libertad sexual y el descubrimiento de la sociedad de consumo. [...] la agonía y muerte del franquismo se dan con el Proceso de Burgos en 1970 y el asesinato de Carrero Blanco en 1973 [...] Si bien el cambio [literario] se inicia en la década de los sesenta para consolidarse, en un proceso de continuidad, en la década siguiente, y el cambio político se inicia a principios de los setenta, sería una exageración no ver cambios importantes a partir de la muerte de Franco y sobre todo con el nombramiento de Adolfo Suárez [...] como Presidente del Gobierno en julio de 1976 [...], con las elecciones generales de junio 1977 [...] y con la Constitución de 1978. (2004: 27 y 29)

Hacia 1968 es pues el momento en que tiene lugar la «doble transición» que ha descrito Ramón Buckley: transición del franquismo a la democracia, primero en lo cultural y después en lo político, pero transición también de la modernidad a la posmodernidad, en sintonía con las nuevas corrientes occidentales (1996). Así, Ramón Buckley puede escribir en su trabajo:

Occidente mismo estaba en plena y silenciosa transición, la transición hacia una nueva era posindustrial y por tanto posmoderna. Una transición que nos llegaba a nosotros a destiempo porque nosotros todavía no habíamos hecho nuestra transición, es decir, una transición hacia la democracia. Estábamos en el posfranquismo, pero Franco todavía no había muerto. Este desfase entre las dos transiciones –la que experimentaba Occidente y la que todavía no nos había llegado, aquel óbito que todavía no se había producido– nos proporciona la clave misma de lo que ocurrió en España en aquellos años: la clave está en el «todavía», en una España que «todavía» no era democrática, que «todavía» no era europea...que «todavía» no lo era pero que «ya» lo era, porque «ya» ese pensamiento europeo había llegado a España, porque «ya» sus narradores manifestaban esa revolución radical, porque «ya» sus pensadores ponían el marxismo patas arriba [...] En el conflicto mismo entre ese «todavía» y ese «ya» hay que buscar la clave de nuestra propia transición (1996: XI)

Buckley define en este pasaje el momento de bisagra entre la cultura del franquismo y la cultura de la democracia. Como en el cuento de Javier Marías «En el tiempo indeciso», en que un futbolista detuvo el balón durante unos interminables segundos sobre la línea de gol antes de anotar el tanto, Buckley acierta a describir ese casi imperceptible momento de tránsito entre lo que aún no es y lo que ya ha sido. Por decirlo citando al narrador de Marías: el paso entre «lo que aún es futuro y lo que ya ha pasado, entre el “Aún no” y el “Ya está”, a cuya transición palpable no es dado asistir muy pocas veces» (2012: 258-259). En los contornos del año simbólico de 1968, sitúa Buckley precisamente esa transición cultural anterior a la transición política: el

momento en que los intelectuales españoles comienzan a «transicionar» cultural y literariamente hacia la democracia (1996: XV). Configurando a través de sus actitudes y obras un fenómeno de «precoz postfranquismo cultural», según la expresión de José-Carlos Mainer (Mainer y Juliá, 2000: 85-91). De su parte, el historiador Borja de Riquer ha ofrecido este balance del periodo de la «explosión cultural» del periodo tardofranquista:

El proceso de deslegitimación cultural del régimen, ya iniciado a mediados de la década de los sesenta, adquirirá durante los setenta un ritmo e intensidad mayor. Cuando muera Franco, la cultura crítica, de carácter inequívocamente democrática, había logrado no solo una clara hegemonía en el mundo de la alta cultura, sino también una considerable penetración en el conjunto de la sociedad española. El largo proceso de reconstrucción de una cultura democrática, al margen y frente a la dictadura franquista, había alcanzado sus primeros objetivos (Casanova, 2015: 133)

Es la cultura parademocrática que subyace a las primeras novelas de Javier Marías y los poemas de *Nueve novísimos*, como hemos expuesto en el capítulo anterior. Por esta razón, el movimiento de los novísimos, cuya evolución hemos rastreado, puede entenderse como una manifestación estética y de actividad en el medio sociocultural, que se inscribe dentro de esta etapa o periodo cultural de la Transición, una transición que culturalmente se había iniciado en los años finales de la vida del dictador. Ya lo había dicho Juan Benet en 1980, que el «prematureo y precoz posfranquismo» de la literatura española había comenzado a elaborar bastantes de sus premisas «unos diez años antes de la muerte de Franco» (1981: 29). Tal vez nadie estaba mejor situado que Benet para realizar semejante afirmación, puesto que como se ha visto su obra y su actitud intelectual influyeron profundamente en aquellos escritores que adelantaron en España una cultura democrática y recuperaron el impulso de la modernidad literaria para la literatura del país.

### **3.3 Del desencanto en la Transición a la cultura como forma de hastío**

Si bien el tono en el ensayo de Ramón Buckley es levemente elegíaco al hablar del abandono del marxismo como posibilidad emancipadora por parte de los intelectuales (1996: IX-XVIII), ese es un hecho que puede explicarse por el «espíritu del desencanto» (Vázquez Montalbán, 1985: 199-207; Vilarós, 1998) respecto a las realidades políticas de la Transición entre sectores de la izquierda: las concesiones del Partido Comunista de Carrillo y la imposibilidad de una hipotética revolución que debía acontecer tras la muerte de Franco, frustraciones que se sumaron al retroceso de la economía y el aumento del desempleo en los últimos años setenta. Documento contemporáneo de la frustración de las izquierdas más militantes son los artículos de *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, recopilados por Xavier Diez (2011). Un ejemplo reciente de esta tendencia lo encontramos en el libro coordinado por el periodista Guillem Martínez, *CT o la cultura de la transición* (Carlos Acevedo et al, 2012), muy crítico con todo el fenómeno de la Transición, además de ser políticamente tendencioso. Este libro puede ser una muestra que se suma a puntos de vista expresados anteriormente como el de Gregorio Morán (1992). Otros observadores han identificado el fenómeno del llamado «desencanto» - expresión popularizada a raíz del film de Jaime Chávarri del mismo título (1976) sobre la familia Panero, y en cuya amarga descomposición quiso verse simbolizada la del país entero (Mainer y Juliá, 2000: 113)-, a un punto de vista estrictamente generacional, a

menudo teñido de puerilidad ideológica, así lo ha hecho Jordi Gracia (Rico, Gracia y Bonet, 2009: 87). Mainer, de su lado, ha explicado el fenómeno del «desencanto» por la larga frustración que incubó en los ámbitos de la cultura de la cultura, y parte de la sociedad civil, la larguísima agonía del franquismo:

Hacia 1965, el franquismo había dejado de ser un elemento activo y, sobre todo, legitimador en la vida cultural y no retuvo sino su componente represivo, ya completamente burocratizado. Y cuando todo pareció haber terminado, en el interminable otoño de 1975, sorprendió comprobar que lo que daba muestras de fatiga era precisamente lo que había nacido como expresión de una cultura joven, renovadora y antifranquista curtida en las batallas de los postreros cincuenta y los primeros sesenta: pronto se le llamó el *desencanto* (Casanova, 2015: 231)

Una valoración en conjunto positiva de la cultura de la Transición la encontramos en el trabajo de Giulia Quaggio (2014). Ése es también el tono general de los trabajos reunidos por Carme Molinero (2006). Una aproximación circunstanciada y minuciosamente detallada del proceso político de la Transición es la del historiador Ferrán Gallego (2008). Por último queremos destacar el volumen colectivo *Memoria de la transición*, coordinado por Santos Juliá, Javier Pradera y Joaquín Prieto (1996), de valoración del proceso por lo común positiva, que incluye por cierto un texto de Javier Marías elogioso con el papel desempeñado por el monarca Juan Carlos en la transición política<sup>66</sup> (1996: 112-113). Merece destacarse la visión personal de Pradera sobre el inicio de los cambios de mediados de los 50 que conducirían a la Transición (2014a) y su reflexión sobre la conexión entre corrupción y sistema democrático en España de resultas del legado de la cultura política del franquismo (2014b). Merece la pena recuperar esta cita de Javier Pradera, en respuesta explícita a las tesis de Morán sobre la Transición:

Sin embargo, esos *costes de la transición* han quedado compensados por el carácter incruento del cambio de sistema y por el amplio consenso político y social de la Constitución; nadie ha construido todavía un argumento contrafáctico mínimamente razonable, por lo demás, para imaginar la senda alternativa que hubiesen podido recorrer los españoles a partir de 1975 para con el sistema autoritario y establecer sobre bases seguras un régimen democrático<sup>67</sup> (Pradera, 2014b: 19)

Sea como fuese, con mayores o menores justificaciones, «el desencanto» será una idea recurrente de la cultura española de la democracia, y en las últimas décadas a las viejas críticas izquierdistas se la han sumado aquellas dirigidas a la cuestión de la «memoria histórica»: el olvido de las víctimas del franquismo y las víctimas republicanas de la Guerra Civil, así como el olvido voluntario del pasado turbio de

---

<sup>66</sup>Las aproximaciones culturales a la Transición son demasiado numerosas como para dar un listado exhaustivo. En esta tesis hemos tenido presentes sobre todo aquellos trabajos centrados en la perspectiva literaria: Bou y Pittarello, 2009; Carabantes de las Heras y Viamonte Lucientes, 2012; Calvo Carilla *et al*, 2013; Giménez Micó, 2000; Gómez-Montero, 2007; Gracia, 2001; Gracia y Ródenas de Moya, 2009 y 2011; Graham y Labanyi, 1995; Langa Pizarro y Prieto de Paula, 2007; Mainer, 1994 y 2005; Mainer y Juliá, 2000; McDonough, Barnes y López Pina, 1998. También como hemos dicho ya los ensayos de Vázquez Montalbán (1997 y 1998). Igualmente nos han servido de apoyo las visiones de historiadores sobre el proceso político-social (Colomer, 1998; Graham, 1985; Juliá, 2010).

<sup>67</sup>Joaquín Estafanía, en referencia a esta contraposición de visiones, ha titulado su estudio introductorio al libro de Pradera sobre la Transición, «La Transición realmente existente y la Transición perfecta» (Pradera, 2014a: 7-48).

personajes e instituciones percibidos como antiguos agentes del régimen<sup>68</sup>. A esto último apuntó Javier Marías en su artículo de 2004 «“Pero me acuerdo”» (2008b: 122-124) y un decenio antes en «El artículo más iluso» (2001: 509-515). En él Marías criticaba el insuficiente reconocimiento por parte de los gobiernos democráticos de represaliados de la dictadura de Franco como su padre Julián Marías, injustamente denunciado durante la alta posguerra y apartado de la universidad española durante todo el tiempo que duró el régimen franquista<sup>69</sup>. En este hecho autobiográfico puede verse el germen de la novela *El siglo* (1983) –el protagonista Casaldáliga fue delator durante la Guerra Civil- y *Tu rostro mañana* (2002-2007) –donde Juan Deza, padre del protagonista y narrador del relato, está inspirado en Julián Marías (Pittarello, 2005: 66-67<sup>70</sup>)- y al que se alude de manera explícita en *Negra espalda del tiempo* (Marías, 1998: 29). Un aspecto que no ha pasado desapercibido para los especialistas en la obra de Marías, como lo demuestra el estudio de Isabel Cuñado sobre la memoria de la Guerra Civil en *Fiebre y lanza* (2002), el primer tomo de la segunda de esas novelas (2004: 139-163). También algunos de los trabajos de Jordi Gracia sobre Javier Marías han apuntado en la misma dirección, así aquellos en que se ha ocupado de *Tu rostro mañana* y la dimensión de revisión crítica del pasado histórico que tiene esta novela (Ródenas de Moya, 2003: 148-158). Desde este punto de vista parte de la obra narrativa de Javier Marías consiente una lectura bajo la óptica de la metaficción historiográfica, el concepto propuesto por Linda Hutcheon para designar las representaciones de mundos ficcionales que participan también del ámbito de la experiencia pública –histórica- (Hutcheon, 1988: 105-123 y 1989: 62-70; Perloff, 1989: 54-74), y que hispanistas como Herzberger (1995) han empleado para caracterizar el discurso literario de muchos narradores españoles durante el franquismo y la Transición, como un modo de abordar la representación del pasado en oposición a la visión de la historia que impuso la historiografía franquista. Sin ocuparse de la obra de Javier Marías, Lozano Mijares ha empleado a su vez el concepto de «metaficción historiográfica» en su balance de la narrativa española contemporánea, y ha visto en su utilización uno de los rasgos más destacados de la literatura española posmoderna<sup>71</sup> (2007: 287-313). Desde una perspectiva global, Andreas Huyssen ha señalado que la preocupación por la recuperación de la memoria es una constante de la literatura de las primeras décadas del siglo XXI y las últimas del XX, en contraste con la tendencia a privilegiar el futuro que caracterizó las primeras décadas de la Modernidad en el siglo XX (2002).

Es cierto que la preocupación por el pasado histórico de España empieza a hacerse evidente en la obra de Javier Marías con *El siglo*, donde se aborda elípticamente la historia de una traición cometida durante la Guerra Civil, como veremos más

---

<sup>68</sup>Es interesante mencionar acerca de la noción de «memoria histórica» el trabajo del historiador inglés Michael Richards (2013) sobre las evoluciones de la representación de la memoria de la Guerra Civil en la cultura española desde el mismo año de 1936 hasta comienzos del siglo XXI.

<sup>69</sup>Para comprender el alcance de la depuración franquista de la universidad española hay que remitirse al trabajo de Jaume Claret Miranda, *El atroz desmoche* (2006).

<sup>70</sup>Es relevante hacer la distinción entre lo biográfico y lo literario, que el mismo Javier Marías ha recalcado: «Yo las novelas no las escribo como ciudadano. Si cuento una historia de él es porque, insisto, en gran medida esa historia a mí me servía para el propósito general de la novela. No es a la inversa, que para reivindicar la figura de mi padre haya hecho una novela, eso no, en absoluto» (Pittarello, 2005: 68).

<sup>71</sup>Un estudio global sobre la «metaficción historiográfica» es el que podemos leer en el trabajo de Juan-Navarro (1998). También es menester citar el más reciente trabajo compilatorio de Hansen y Cruz Suárez (2012).

adelante. Sin embargo, conviene dejar claro que el modo en que Marías encara estas cuestiones no es deudor de una aproximación política o de tesis a la literatura<sup>72</sup> sino que en su fondo late una voluntad de indagación en los puntos más oscuros de la naturaleza humana (de ello nos ocupamos en la segunda parte de la tesis, tomando el ejemplo de Casaldáliga, protagonista de *El siglo*). Esta misma idea también ha sido expresada por el británico Jeremy Treglown que ha analizado los rastros de la Guerra Civil en las artes y la literatura españolas desde 1936 (2013). Treglown afirma: «*El siglo* puede leerse como novela sobre cualquier tipo de totalitarismo, cualquier tipo de apoliticismo, cualquier tipo de cobardía o de traición. En este aspecto anticipa la trilogía de Marías *Tu rostro mañana*» (2013: 289).

En cuanto a la Transición, Javier Marías ha retratado más explícitamente parte de la atmósfera de este periodo y el clima presentransicional en la novela *Así empieza lo malo* (2014a), ambientada en 1980:

Franco había muerto hacía cuatro o cinco años. Por un lado se lo había arrumbado en seguida y se lo veía como a un ser antediluviano, a los seis meses la gente más dada a reflexionar se quedaba pasmada de que hubiera transcurrido tan escaso tiempo, porque se tenía la sensación de que hacía siglos de su desaparición. No era sólo que una parte del país la hubiera ansiado y esperado y anticipado tanto, y que en bastantes aspectos –en los posibles– la sociedad hubiera empezado a actuar desde mucho antes como si se hubiera producido ya, sino que a increíble velocidad se hizo patente, hasta para sus partidarios, el clamoroso anacronismo que era y lo muy de sobra que estaban en él, su dictadura y su Iglesia, a la que había entregado poder y beneficios ilimitados (2014a: 43)

Parte del sentimiento de «desencanto» en el medio intelectual español puede explicarse, sin embargo, por la nueva clase de intelectuales, formados sentimentalmente durante la década de los sesenta, que ocuparan posiciones de poder en el campo literario y cultural en los tiempos de la democracia. Recientemente, Ramón González Férriz, en su citado ensayo *La revolución divertida*, ha estudiado las repercusiones de la «revolución pop» de los sesenta en el medio social, político y cultural español, brindando además una buena síntesis explicativa de cómo el mito de la «revolución» es, a partir de los años sesenta, una constante en el discurso de la izquierda política, sin dejar de estar por ello perfectamente integrado dentro del sistema capitalista:

la contracultura estadounidense y el 68 francés, no eran propiamente revoluciones, sino simulacros de revolución [...] Sobre todo porque ya no había lugar para la verdadera revolución en la que sus miembros tanto querían seguir creyendo [...] Aunque la cultura de los sesenta había triunfado de una manera indiscutible, sólo lo había hecho después de aceptar que su propagación dependía del uso de las herramientas que la democracia capitalista ponía a su alcance, como los medios de comunicación de masas, la publicidad y la industria cultural, y, especialmente en el caso europeo, el apoyo del Estado (2012: 109)

Es la actitud del artista exitoso que adoptara el *bobo* o *bourgeois bohemian*, el nuevo tipo social que en España comenzó a encarnar la *gauche divine*, como hechos dicho en el capítulo anterior, y que a partir de los años sesenta irá asumiendo buena parte del espectro de la izquierda política. Aún más, para el funcionamiento del mercado es necesario crear la ilusión de lo novedoso, y a ello contribuye también la idea de revolución: «las revoluciones *forman parte* del sistema, son una parte básica de él, la que le permite renovarse y presentar viejas o nuevas ideas de formas novedosas y

---

<sup>72</sup>Por ejemplo esta lectura es la que ha enfatizado Sebastian Faber al hablar de «enfoque ético-histórico» en *Tu rostro mañana* (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 208-209).

alimentar un mercado muy dinámico» (González Ferriz, 2012: 110). Son las revoluciones «imaginarias», en expresión de Eduardo Haro Tecglen (1988). La imbricación esencial de esta nueva clase social con la posmodernidad tampoco ha escapado a la atención de Lozano Mijares, que sobre los *bobos* ha dicho: «han conseguido alcanzar la síntesis entre los *hippies* de los setenta y los *yuppies* de los ochenta, de todo aquello que la sociedad occidental ha aceptado y negado desde 1968 [...] la llegada de los *BoBos* al poder, aun cuando su esencia original remita a la rebelión contra el *statu quo*, les convierte en el colectivo social posmoderno por excelencia» (2007: 23 y 32).

Por ello, es perfectamente congruente la tesis que Ramón González Ferriz sostiene que éste proponga como modelo de intelectual *pop* o *bobo* de izquierdas a Manuel Vázquez Montalbán: nostálgico de la revolución perdida, a la vez que goza del mayor prestigio y reconocimiento social en la democracia capitalista española. González Ferriz escribe de él: «[en su imagen pública] convergía la rebelión deseada con el bienestar adquirido, la impaciente búsqueda de una revolución aún pendiente y la comodidad del éxito» (2012: 99). Es decir, un ejemplo perfecto en España del espíritu sesentaiochista instalado dentro del «sistema». Un sistema que alienta y consiente esa «cultura de la queja», como la ha llamado Robert Hughes (1993), heredada de las revueltas de 1968. Es más, estas contradicciones del intelectual *pop* de izquierdas pueden encontrar su ilustración metafórica en la trayectoria del detective Pepe Carvalho, el personaje más famoso de Vázquez Montalbán: desencantado militante comunista en el inicio de la saga y jubilado melancólico y aventurero a su conclusión en *Milenio Carvalho* (2004). Otro buen ejemplo de esta aclimatación de los rebeldes de antaño podría ser la transformación de Anagrama en el panorama editorial español. El sello de Herralde, que había comenzado su andadura precisamente en el mítico año de 1968, con un perfil contracultural muy acentuado y basado en la publicación de ensayos contestarios y antisistema, se convierte, en los años ochenta, en una de las editoriales que marca tendencias en el *mainstream* español, copando las listas de libros más vendidos con sus colecciones de narrativa extranjera y nacional (Vila-Sanjuán, 2003: 115). Tampoco olvidemos que el sello de Jorge Herralde fue el que en los años ochenta lanzaba a la fama a Álvaro Pombo, Javier Marías mediante su exitosa colección de Narrativas Hispánicas y el premio Herralde de novela aparejado a ella. Autores antaño novísimos, respetados literariamente pero de ventas minoritarias, y que ahora gozarían no sólo de prestigio literario sino de una popularidad considerable entre las nuevas generaciones de lectores (Vila-Sanjuán, 2003: 160-168).

El análisis de Ramón González Ferriz, centrado en el caso español, puede ampliarse con la mirada de Heath y Potter –*Rebelarse vende* (2004)- sobre cómo la contracultura –término que difundió Theodore Roszask en los años sesenta- no sólo ha sido transformada en producto de consumo, sino que, desde el momento mismo de su inepción en los años sesenta, es el resultado de la lógica propia del sistema capitalista y su persecución de la novedad, lo exclusivo y la distinción social, una evolución de la mentalidad burguesa del siglo XIX: la imagen de la rebeldía *cool* en el siglo XX y la contracultura bohemia heredera de los sesenta como nueva forma de esnobismo capitalista (2004: 148-149, 220-222, 236). Una perspectiva que puede complementarse además con la tesis sostenida por Carlos Granés en *El puño invisible* (2011): la asimilación, a lo largo del siglo XX, de los gestos provocadores de las vanguardias artísticas en el mercado como forma de saciar el ansia de novedades del público. Este



trabajo puede vincularse con el ensayo anterior del periodista musical Greil Marcus, *Rastros de carmín* (1989), acerca de cómo el espíritu rebelde de la vanguardia más radical (dadá, letrismo) ha sido absorbido por la cultura pop capitalista a través de Mayo del 68 o movimientos musicales como el punk de finales de los setenta. Un acercamiento similar, si bien en un tono de abierta censura, es el que ha ensayado el filósofo Juan José Sebrelli, que ha visto en este fenómeno un triunfo del irracionalismo en la cultura contemporánea, tanto en la dimensión estética (2002) como en la filosófica (2007). Desde el punto de vista de la sociedad de consumo, el trabajo de Thomas Frank ha hecho hincapié en la asunción de la imagen de rebeldía artística de la vanguardia, por parte de la publicidad contemporánea, mediante el nexo de la contracultura de los años sesenta (1997).

La explotación comercial bajo el rubro de la novedad de las provocaciones contraculturales, que recogían un cierto espíritu vanguardista, en el medio literario español la señaló tempranamente Fernando Savater en su ensayo «La cultura como forma de hastío» (1975: 65-78). De aquel «abarroamiento» de novedades en la industria cultural española de mediados de los setenta había escrito: «Si Mallarmé repitiera aquella profunda humorada de “La chair est si triste, hélas!, et j’ai lu tous les livres” no faltaría editorial que respondiese: “¿Conoce usted nuestras novedades de este mes?”» (1975: 69-70). A la par que apostillaba: «quizá el producto más particularmente fastidioso de la cultura de nuestro tiempo sea la contracultura» (Savater, 1975: 74). Un fenómeno que es posible retrotraer al momento de la forja de los «novísimos» y del que Ana María Moix daba cuenta en su correspondencia con Rosa Chacel: «el año pasado les dio (aún dura) por Eco (publicaron *Apocalípticos e integrados*) y por Dorfles. A Barthes se lo llevó el viento y lo mismo va a pasar con Lévi-Strauss, porque aquí todos pasan de moda antes de que se hayan leído» (1998: 368). También Javier Marías echó su cuarto a espadas en esa época, en el artículo «Delirios de cultura» (2001: 46-49), sobre la moda en los años setenta de «culturizar» y, en cierto modo, ennoblecer así cualquier afición popular, desde el fútbol a los toros, pasando por el boxeo o la canción folclórica. Una tendencia que se exacerbaría en los años ochenta con el conocido fenómeno de la «movida madrileña»<sup>73</sup>.

Si España, en las décadas de 1960 y 1970, comienza a dejar de ser una excepción en el panorama internacional respecto a las novedades culturales, tampoco lo será con el asentamiento de la democracia durante los gobiernos socialistas en los ochenta. Como en el resto de países europeos, convivirán el proteccionismo estatal de la cultura, el llamado «Estado cultural» a partir del ensayo de Marc Fumaroli (1991), y la progresiva mercantilización del mundo editorial como resultado de la llegada de grandes grupos extranjeros y la recepción de la literatura de *best-seller* norteamericana (Acín, 1990 y 1996; Gullón, 2004; Gracia, 2000: 278-288; López de Abiada y Peñate, 1996; López de Abiada, Neuschäffer y López Bernasocchi, 2001; Rico, Gracia y Bonet, 2009: 15-41; Viñas Piquer, 2013). La primera de esas circunstancias contribuiría a la difusión de la cultura española en el extranjero, por ejemplo a través de publicaciones como *Letras de España*, editada por el recién creado Ministerio de Cultura o la red de Institutos Cervantes. Aunque el patrocinio de los gobiernos del PSOE a partir de los

---

<sup>73</sup>Relacionado por esto, podemos citar que, desde el punto de vista de la cultura pop, Juan Cueto ha abordado el periodo de la transición en *Cuando Madrid hizo pop* (2011). Además, un trabajo de referencia sobre la «movida madrileña» de los años ochenta es el José Luis Gallero (1991).

ochenta no iba a estar excepto de críticas por lo que inevitablemente esta política tenía de ingerencia gubernamental en el mundo de la cultural y también de politización de determinados aspectos de la vida pública. Esta preocupación estaba en el centro del artículo temprano de Rafael Sánchez Ferlosio, «La cultura, ese invento del gobierno», publicado en 1984 (1992: 241-50). Una preocupación que manifestaba igualmente Javier Marías en el artículo de 1990 «Quiénes hacen la cultura» (1991: 150-156). No olvidemos, como señalaban Santos Sanz y José-Carlos Mainer, que muchos de los políticos socialistas que gobernarán el país durante los años de la democracia están muy cerca en edad de los escritores novísimos. Así, en España, como en el resto de Europa, se dará la misma mezcla de proteccionismo estatal y de asunción de los valores comerciales del mercado capitalista. Mientras estos escritores se beneficiarán, de los gobiernos socialdemócratas de políticos que, como ellos, crecieron a la sombra de Mayo de 1968, al mismo tiempo que los critican.

### 3.4 Las actitudes de Mayo de 1968: la posmodernidad por la puerta de atrás

Regresando sin embargo a ese momento de «pretransición» o transición cultural de los intelectuales, se comprende, según lo visto, que Vázquez Montalbán afirmase que «éramos postmodernos antes de ser postfranquistas, por cuanto estaba claro ya a comienzos de los años setenta que todo está permitido, con la fundamental responsabilidad ética con lo literario» (1998: 90). Sin abandonar a otro de los «novísimos», citamos a Félix de Azúa, quien da en el auténtico meollo de la antología de Castellet: «lo que había sucedido era el descubrimiento *inconsciente* de la posmodernidad [...] Sin percatarnos, habíamos coincidido con los primeros síntomas que [...] Susan Sontag y [...] Lyotard, Fredric Jameson, Habermas, Baudrillard y tantos otros comenzaron a analizar por aquellos años<sup>74</sup>» (2013a: 56). Pues eso era justamente lo que había intuido de manera confusa José María Castellet en la introducción de *Nueve novísimos*. Un hecho que Lozano Mijares no deja pasar por alto en su estudio al proponer la poesía de los novísimos como una de las primeras muestras de posmodernismo literario en España (2007: 200). La opinión de Lozano Mijares confirma de otra parte el juicio convergente anterior de Andrew P. Debicki (1989 y 1994: 200-201).

José María Castellet, careciendo de un nombre con el que designar este fenómeno incipiente, atribuyó el aire generacional que compartían los «novísimos» y los escritores de su misma edad a «toda esa complicada confusión de los años 60» (1970: 25). Una confusión que a la que también llamaba la «revolución de los jóvenes» (Castellet, 1970: 16). La revolución, o simulacro de revolución según hemos visto, que engloba el fenómeno de Mayo de 1968 y los iconos culturales del final de la década de los sesenta y el comienzo de la de los setenta : Woodstock y la contracultura del rock, el «swinging London», el feminismo y el inicio de la cultura gay, las revueltas universitarias, la enorme difusión de la mitología del cine de Hollywood, y en el caso español la progresiva pero lenta apertura del régimen y la consiguiente llegada al país de una sociedad de consumo capitalista cada vez más integrada en los mercados internacionales, de la que resultaba una mayor permeabilidad a las modas extranjeras de

---

<sup>74</sup>Azúa precisamente dedicó su ensayo *La paradoja del primitivo* (1983) a rastrear los orígenes de la modernidad en el pensamiento estético de Diderot.

todo tipo. Como escribiría el propio Castellet cuarenta años después «la revolta del Maig del 68 obriria la porta a noves formes de cultura de llarga i profunda durada» (2009: 118). El cambio de *episteme* hacia la posmodernidad.

Ése fue el «cierto estilo *histórico*», como lo ha descrito Fernando Savater, que emparentó las distintas urgencias reivindicativas de los «muchos mayos»: las de los estudiantes de Madrid, Barcelona o California, del Barrio Latino de París o la plaza de las Tres Culturas en México, y también las algaradas anticomunistas de Berlín, Praga o Varsovia (1984b: 79 y 1995a: 54). De esta forma 1968 pronto se convierte en referente mítico para muchos jóvenes de aquel tiempo, un aura que conserva hasta la actualidad aunque a veces teñida de decepción o de una ironía relativizadora (Buckley, 1996: 10-15; Fuentes, 2005; Glucksmann, 2008; Haro Tecglen, 1988; Kurlansky, 2004; Saénz de Miera, 1993: 117-119 y 231-236; Savater, 1975: 113-120, 1984b y 1995a; Serrat Crespo, 2008; Sitbon, 1988; VVAA, 1988). De la numerosa bibliografía sobre aquellos hechos merece ser destacado el libro *1968, el año que conmocionó al mundo* del periodista Mark Kurlansky (2004). Este trabajo destaca en especial como referencia por el extenso repaso de los acontecimientos que hicieron de 1968 símbolo de una época de perturbación, revuelta y cambio: los asesinatos de Martin Luther King y Robert Kennedy, la Primavera de Praga y el Mayo francés, las revueltas estudiantiles norteamericanas contra la guerra del Vietnam, contra el régimen franquista en España, la matanza de estudiantes en Ciudad de México, o el movimiento por los derechos civiles y la liberación femenina en Norteamérica.

Ya hemos citado antes las ideas de Santos Sanz Villanueva sobre la generación española de escritores de 1968. Al respecto de los hechos concretos asociados con aquel año, Sanz Villanueva, escribe:

No es que en España –y en su literatura- tengan especial importancia o influencia los sucesos del mayo francés que fueron, en buena medida, protagonizados por unas gentes de una edad semejante a la de los narradores a los que aquí estamos describiendo [los narradores de la que él denomina «generación del 68»]. Pero sí que aquella fue la última revolución europea de nuestro siglo y el espíritu de su desenlace –esa pérdida de utopismo- coincide con la actitud moral y hasta política de nuestros escritores y conecta con su comentada postura de renunciar a todo propósito utilitario transmitido por la obra literaria (1988: 31)

Como se ha mencionado anteriormente, esos acontecimientos tuvieron gran importancia en el cambio de perspectiva estética de Castellet, algo que le llevaría a abandonar la defensa del compromiso histórico izquierdista a través del realismo literario y lo conduciría a embarcarse en la empresa de los «novísimos». La siguiente reflexión, extraída de *Els escenaris de la memòria*, no hace sino confirmar lo determinante de aquellos sucesos en su adopción de una nueva perspectiva: «tantes coses es van dissoldre entre el Maig francès i la invasió soviètica de Txecoslovàquia, el mes d'agost» (1988: 227). El mismo Castellet publica una *Lectura de Marcuse* (1969), uno de los profetas de Mayo del 68, en sintonía con los nuevos tiempos.

A propósito de esos cambios de mentalidad, debidos a los cambios del tiempo, conviene recordar lo que apunta Fernando Savater sobre el legado más positivo de las actitudes sesentaiochistas; la desculpabilización del sujeto y la revalorización del individualismo hedonista en contra de la sumisión a dogmas ideológicos: «*la reivindicación prioritaria de la vida concreta de cada cual frente a las bélicas afirmaciones de los grandes principios caiga quien caiga*» (1984b: 81). Los aires

heterodoxos que trajo Mayo del 68, llevaron también un caldo de cultivo anarcoide con el que «la juventud universitaria de un país atrasado y paleta como España se emborrachó», como escribe Ródenas de Moya (Rico, Gracia y Bonet, 2009: 167). Fueron las modas *ácratas*, como se las llamó en los setenta, de las que es un ejemplo la famosa revista contracultura *Ajoblanco*, impulsada por el barcelonés Pepe Ribas (2007). Desorientaciones quizá inevitables de la época, pero que con todo llevaban las semillas de los futuros tiempos democráticos a España. La misma «fuga de novela» que protagonizaba Javier Marías en el verano de 1969 para escribir *Los dominios del lobo* se aparece como una muestra de esa rebeldía hedonista con la que las jóvenes de todo el mundo, y los españoles también, espataban a sus padres. Él mismo escribiría: «incurrí en todos los tópicos de la época» (Marías, 1971: 12).

Así, la idea de la reivindicación del individuo destacada por Fernando Savater, central en todo su pensamiento, y que desarrollará especialmente en *Ética como amor propio* (1988) y los ensayos de *Humanismo impenitente* (1990), se encuentra ya en el núcleo de uno de sus libros clave durante el periodo de la Transición, *Panfleto contra el Todo* (1978). Un alegato contra los sistemas de pensamiento totalizadores, y en concreto, contra el marxismo militantemente asumido, un ensayo en el que la retórica ácrata o libertaria no esconde el aliento democrático que culminará en *La tarea del héroe* (1981). El perfil intelectual de Fernando Savater puede ser una muestra en el campo cultural de los valores democráticos que iría asumiendo el conjunto de la población española y que enfatizan la moderación y el consenso por encima del maximalismo de los principios inquebrantables: un viraje imprescindible en cualquier sociedad que pretenda aspirar a una estabilidad democrática (McDonough, Barnes y López Pina, 1998: 1-21). Santos Juliá hablaba también de un viraje político hacia la moderación preconizado por los líderes antifranquistas en la Transición: «que ahora, durante los sesenta y setenta, hasta los dirigentes que situaban la revolución o el socialismo en su horizonte político los mantuvieran en un segundo plano –o sencillamente no hablaran de ellos- y pusieran todo el énfasis en la democracia indica el cambio profundo de los valores políticos entre esas generaciones» (Mainer y Juliá, 2000: 54). Ese temperamento democrático es claramente perceptible una vez más en la figura de Javier Marías. No sólo en la diferenciación entre el compromiso literario y el compromiso político, sino en la actitud cívica que demostrará a lo largo de su actividad como columnista de prensa, desde los años ochenta y sobre todo cuando ésta se hace más frecuente a partir de mediados de los noventa. En efecto, en esas «letras de política y sociedad» (Marías, 2010a) el posicionamiento ante los problemas de la actualidad no conduce al sectarismo o a las adhesiones incondicionales a causas ideológicas, como ha subrayado Núñez Díaz en su trabajo sobre el articulismo de Javier Marías (73-81)

La opinión postrera de Savater sobre el espíritu del 68 es pues similar a la expresada por Gilles Lipovetsky, para quien no se comprende el espíritu de la revuelta de Mayo «si no se tiene en cuenta la aparición del individualismo moderno, del que Mayo del 68 representa un caso particular, pero muy significativo, de una tendencia básica de nuestras sociedades» (Saénz de Miera, 1993: 231-232). Ambas lecturas son convergentes con el juicio de conjunto emitido por Mark Kurlansky en su libro: «donde había comunismo la gente se rebeló contra el comunismo; donde había capitalismo, se rebeló contra él» (2004: 17). Así pues, todas estas interpretaciones contribuyen a la idea de que un nuevo *Zeitgeist* se inauguraba con la década de los sesenta, y cuyas ramificaciones podemos resumir, citando a González Ferriz, de la siguiente manera:

«los hechos de 1968 fueron, a la postre, un gran fracaso en términos de política institucional, pero al mismo tiempo fundaron la cultura contemporánea que más tarde o más temprano, si no al momento, triunfó en todos los países en que se produjeron: el capitalismo individualista, hedonista y mediático» (2012: 32). En esta revalorización del individualismo, Lipovetsky vería, como es sabido, un polo fundamental de la cultura posmoderna: «en la era posmoderna perdura un valor cardinal, intangible, indiscutido a través de sus manifestaciones múltiples: el individuo y su cada vez más proclamado derecho de realizarse de ser libre en la medida en que las técnicas de control social despliegan dispositivos cada vez más sofisticados y “humanos”» (1983: 11).

Enric Bou y Elide Pittarello, en su trabajo sobre los novísimos, se apoyan en la idea de la «edad de oro» del capitalismo, avanzaba por el historiador Eric Hobsbawm (1994: 229-399), a la hora de describir el *Zeitgeist* generacional en que crecieron estos autores:

Eric Hobsbawm [...] ha definido la existencia de una «edad de oro» entre 1947 y 1973, durante la cual se produce una «revolución cultural» sin precedentes que se materializa en una nueva autonomía de la juventud. [...] La «cultura juvenil» se convierte en la cultura dominante en el mundo occidental, a causa de factores como la masa concentrada de poder adquisitivo, el hecho de que cada nueva generación de adultos había pasado por la experiencia de la cultura juvenil con experiencia propia y estaba marcada por esa experiencia. O bien la prodigiosa velocidad del cambio tecnológico da una ventaja tangible a la juventud sobre los otros grupos, con una inversión del papel de las generaciones: los padres tienen que aprender de los hijos. Por último, destaca el historiador británico la «asombrosa internacionalización» por el auge de la industria cinematográfica norteamericana en el periodo de entre guerras (2009: 14-15).

Y por supuesto la difusión que todo ello tuvo a través de las pantallas de los televisores, determinante en que esas novedades (el pop, el feminismo, el sincretismo religioso, los derechos civiles, el pacifismo, la juventud como clase, las drogas como liberación, las relaciones sexuales desculpabilizadas, los políticos pendientes de su imagen) alcanzasen «una centralidad tan abrumadora» (González Ferriz, 2012: 11). En efecto, la importancia de los nuevos medios de comunación, y muy particularmente de la televisión, serían determinantes en el auge de la nueva sociedad posmoderna (Vattimo, 1994: 12-13). A nada de ello será ajena España, como demostraba el libro pionero *La década prodigiosa* (Sempere y Corazón, 1976), donde se daba cuenta de la incidencia de las transformaciones sociales de los países europeos y los Estados Unidos en la todavía franquista España. En este sentido, Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas precisan que muchas de las manifestaciones internacionales de la cultura juvenil puestas en circulación durante los sesenta no se asumen plenamente en España hasta el final de la década de los setenta, después de la muerte de Franco (2000: 263). El proceso de la incorporación cultural de España al resto del mundo era ya algo que no tenía vuelta atrás. De este modo, Ramón González Ferriz ha podido concluir que

La exigencia genérica de más justicia y más diversión nacida en 1968, la teatralización de la reivindicación política, la conversión del capitalismo en un sistema que premiaba la rebeldía, el ascenso del artista como pensador mediático a medio camino entre el *establishment* y la contracultura, entre el Estado y el mercado... Todos los fenómenos culturales que se produjeron en el mundo de los sesenta en adelante se reprodujeron en España, aunque fuera años más tarde y con las singularidades propias de las circunstancias políticas del país (2012: 125)

Pero que en España el cambio epistémico hacia la posmodernidad se estaba iniciando a finales de los sesenta y comienzos de los setenta sólo hemos podido saberlo con el

tiempo. Cuando en 1970 José María Castellet escribía el prólogo de *Nueve novísimos*, se había apoyado en las entonces recientes aportaciones teóricas de Marshall McLuhan, Roland Barthes, Umberto Eco y Susan Sontag para intentar explicar esa «confusión de los años 60». Como hemos dicho, Castellet quiso subrayar la naturaleza rupturista de la antología enfatizando la formación de sus poetas al margen del «viejo humanismo literario».

Para su teorización, el antólogo utilizaba pues la idea de Umberto Eco del *cogitus interruptus*, elipsis estilística propia de los escritores de una «ilógica razonada», que, según Eco, se habría cultivado sobre todo en los ámbitos de expresión ajenos a la cultura literaria clásica: canción popular de consumo, cine, cómics, publicidad, novelas de género o folletines (Eco, 1965: 383-403). Igualmente, Castellet aprovechaba la lectura que hizo Umberto Eco, en *Apocalípticos e integrados* (1965), su pionero e influyente estudio sobre las relaciones de la alta cultura humanista con la cultura pop de masas, de los trabajos de McLuhan sobre las repercusiones de los nuevos medios de comunación (1962 y 1964), que revelarían la existencia de un «nuevo hombre gutenberiano en mutación» (Eco, 1965: 52). Ese nuevo hombre era el que José María Castellet creía haber visto en la formación mass-mediática o «posgutenberiana» de los «novísimos» más jóvenes (1970: 34). Un nuevo tipo de escritor que tendría en el cine y el fetichismo cinematográfico de esos autores su ejemplo más evidente, como se desprendía del listado de «influencias» de Terenci Moix, o de la inmersión en la mitología de Hollywood que transpiraba *Los dominios del lobo* de Javier Marías. De *Contra la interpretación*, el alegato de Susan Sontag contra la hermenéutica tradicional, Castellet tomaba la noción de *camp*, como forma de esnobismo que se regodea en un mal gusto ornamental y antepone la sensación al análisis (Sontag, 1965: 355-376). En último lugar, de *Mythologies* (1957) de Roland Barthes, la constatación de la tendencia eminentemente mitificadora de la sociedad de consumo. «No era exactament el món de Castellet, però el va fer seu amb una inequívoca capacitat d'ensumar els temps», escribirá Jordi Gracia (2012: 182). En efecto, es un conjunto ecléctico de referencias e ideas, que el antólogo no siempre consigue desarrollar coherentemente en su estudio introductorio, y que tampoco resultan las más pertinentes en todos los casos para describir la poesía de los «novísimos», pero lo que sí es cierto es que todas ellas apuntan a las características del posmodernismo, tanto epistémicas como formales, rasgos que empezarían a ser codificados por aquellos mismos años.

No es el menor de esos rasgos de la posmodernidad la desconfianza ante los grandes ideales, la noción del acabamiento del discurso de la modernidad, como señalaba Lozano Mijares. El troceamiento de la matriz ideológica de la episteme moderna a la que, a través de conceptos como «dispersión» o «indeterminación», apuntaba Ihab Hassan en *The Dismemberment of Orpheus* (1971: 91-92), uno de los primeros hitos en el estudio de la posmodernidad, el desmoronamiento o troceamiento de la matriz ideológica de la episteme moderna. La desconfianza, en fin, ante los «metarrelatos», como los va a designar Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1979). Citemos las propias palabras de Lyotard:

Los «metarrelatos» a que se refiere *La condición posmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de

las criaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir. La filosofía de Hegel totaliza todos estos relatos y, en este sentido, concentra en sí misma la modernidad especulativa (1986: 29).

Lozano Mijares explicita diáfanoamente lo esencial en el concepto de metarrelato lyotardiano: «igual que los mitos, los metarrelatos legitiman las instituciones y las prácticas sociales y políticas, legislaciones, éticas, maneras de pensar, pero se diferencian en que buscan la legitimidad no en un acto originario fundacional, sino en el futuro, en una Idea a realizar: el Proyecto, que es universal y orienta todas las realidades humanas» (2007: 58). Echando mano del lenguaje religioso, Salvador Pániker ha dicho que la posmodernidad es una secularización de la modernidad (2008: 99). De la misma manera, Josep Picó, en el prefacio a su compilación de trabajos de referencia sobre la posmodernidad, escribía: «la creencia en una historia unitaria, dirigida hacia un fin, ha sido sustituida por la perturbadora experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación» (1988: 45). Esa es efectivamente la tendencia que prevalece en las contribuciones de aquel volumen editado por Picó, *Modernidad y Postmodernidad* (1988). Uno de los pioneros *readers* sobre la posmodernidad en España, que siguió a la traducción de *La condición posmoderna* de Lyotard en 1984 (Rico, Gracia y Bonet, 2009: 180). La incredulidad ante nociones teleológicas de la historia y la ausencia de certezas filosóficas están, en efecto, en el centro de la *episteme* posmoderna. Ello puede ilustrarse como hacía Brian McHale postulando que, de resultas de ese cambio de *episteme*, la literatura posmoderna se definirá por su cuestionamiento ontológico de la realidad, un proceder que exacerbaba y al tiempo se diferencia del rasgo dominante por el cual se había caracterizado la literatura del modernismo: la preocupación por cuestiones de orden epistemológico<sup>75</sup> (1987, 1988 y 1992). Es decir, una problematización de la noción del *ser* que venía dada por la intensificación de los problemas relativos al acto de percepción de la realidad (Connor, 2007: 66)

Por esta razón, el hallazgo intuitivo de la posmodernidad en 1970 que podían simbolizar los «novísimos» ratifica el cambio de la *episteme* literaria en España. Una transformación mediante la cual se pasaba definitivamente del modelo de escritor *engagé*, y su labor en el fondo apostólica, convencido de la razón de su causa, al talante posmoderno que representaba la nueva generación. Era el final de las actitudes que podían haber representado en los años cincuenta el entonces dogmático Juan Goytisolo o el Castellet de los momentos más exaltados de *Veinte años de poesía....* Recordemos el caso citado de Manuel Vázquez Montalbán, quien sin abandonar jamás el prurito de la crítica social la iba a tamizar con una ironía inimaginable en las obras de los escritores realistas de los años cincuenta. Recordemos, de nuevo, su significativa poética de *Nueve novísimos*, donde se leían frases como «ahora escribo como si fuera idiota», «la cultura y la lucidez llevan a la subnormalidad», «creo en la revolución, con una condición: la libertad de expresión», o, en fin, su jibarización de la consigna de la poesía social: que pasaba de ser «un arma cargada de futuro» a verse reducida a un «modesto tirachinas». Afirmaciones que deben entenderse como una insumisión real al dogma teleológico de la revolución socialista que en España se entendió como único medio de luchar contra el régimen y que instrumentalizó la literatura comprometida. Sin

---

<sup>75</sup>En el artículo «Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing» (Fokkema y Bertens, 1984: 53-79), es donde Brian McHale más se ha demorado en explicitar esta diferenciación, tomando como ejemplo el caso de las obras de William Faulkner.

embargo, esa idea de la revolución, según hemos comprobado en las tesis de Ramón González Férriz, quedará relegada al lugar de mito *pop* para la izquierda surgida de las transformaciones sesentiochistas. Una mitificación de la idea de la revolución que proyectará su anhelo de heroísmo en la sentimentalización épica del propio pasado; algo que pudo resumir el mismo Manuel Vázquez Montalbán con su conocida frase «Contra Franco estábamos mejor» (Vázquez Montalbán, 2011: 189-193). Desde un punto de vista psicológico, esta proyección mítica puede ayudar a explicar el famoso fenómeno del «desencanto» transicional de las izquierdas. Una opinión que Teresa Vilarós parece compartir en *El mono del desencanto*: «[Vázquez Montalbán fue] el que mejor y más sucintamente recogiera (o tradujera) en términos de un pasado intelectual y políticamente cohesionado, el creciente espíritu nostálgico reflejado por el sector intelectual español tras la gradual pero rápida desmantelación del régimen franquista con su ya legendaria frase “contra Franco estábamos mejor”» (1998: 65). Ésta es la misma idea que perfilaba en el fondo del artículo de Javier Marías, «Un país conservador», de Javier Marías (2001: 248-251). Publicado significativamente en el año 1987, al poco de regresar de su estancia oxoniense, unos años en que estuvo alejado de España, Marías escribió en aquel texto que «la aproximación al resto de Europa es ya un hecho consumado» (2001: 250). Esta nueva realidad era el resultado de la «*no-conquista* de la democracia (es decir, su mera consecución)» (Marías, 2001: 250). Mientras que en alusión clara al «espíritu del desencanto» escribía: «aunque esa falta de lucha verdadera y directa desde 1975 sea para muchos algo difícil de reconocer» (Marías, 2001: 249). En efecto, España era ya a mediados de los años ochenta un país democrático homologable al resto de países europeos, sin necesidad de héroes *engagés*, y como hemos visto, las primeras muestras democráticas de su cultura venían produciéndose de manera evidente desde el último lustro del franquismo.

En la generación de los novísimos es donde más nítidamente se aprecia la muda de la figura del intelectual concebido como portavoz de una Idea, portador de un «metarrelato», a su desacralización a través de la autoironía que lo despoja de cualquier atributo prometeico. La autorrepresentación desmitificada del escritor es algo que testimonia la actitud de los mismos «novísimos». Ya hemos aludido a ello antes, Félix de Azúa dijo que los «novísimos» le quitaron «morgue» al mundo literario español, y convirtieron al «Hombre de Letras» en un bufón. Lo ilustra él mismo en un divertido episodio de su novela *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986). Un pasaje donde se narra el fracaso del narrador/protagonista, militante en un partido de extrema izquierda, a la hora de adoctrinar a un grupo de obreros en la ideología revolucionaria (Azúa, 2010: 26-27). Mediante la anécdota Azúa parodia el desfase entre la imagen que los intelectuales *engagés*, esos «señoritos de nacimiento» como escribió Gil de Biedma, tienen de los obreros y cómo son éstos en la realidad. El episodio se narra como ficción en la novela, pero se corresponde con un hecho autobiográfico: el proselitismo revolucionario que el autor practicó infiltrado en una fábrica de la periferia industrial de Sabadell (Charles, 1990: 85-86).

De los poetas «novísimos» ninguno iba a ejemplificar más radicalmente que Leopoldo María Panero la faceta del artista como hazmerreír de la sociedad. Tanto en su perfil público (con numerosas estancias ampliamente documentadas en centros psiquiátricos) como en su obra: «Aliento de subnormal, no soy sino el tonto del pueblo: ¡oh, rey de los tontos!», escribirá (Panero, 2002: 62). Por supuesto, esa idea es la misma que expresaba Manuel Vázquez Montalbán a través del concepto de



*subnormalidad* en sus provocadores «escritos subnormales» (1989). Concepto mediante el cual él mismo describió la clase de escritura que practicó durante su fase experimental «novísima» de principios de los setenta y que retomaría intermitentemente en la década de 1990. Obras que manifestaban una poética de la escritura en la que, con la incorporación de elementos populares, tanto folclóricos como del capitalismo de consumo, se hace palpable una desacralización de la idea de cultura, en especial de la idea de una «gran cultura». Unos procedimientos que entroncan con uno de los pilares de la posmodernidad estética que ha señalado Andreas Huyssen: el final de la fractura entre la alta cultura y la cultura de masas, dando en una revalorización de lo popular que puede interpretarse como desafío al canon literario (1986). Varias de las obras de Manuel Vázquez Montalbán apuntan a ello ya desde el título, con ejemplos tan memorables como *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*, *A la sombra de las muchachas sin flor*, o *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995). Vázquez Montalbán había cifrado justamente en la escisión entre la alta cultura y la cultura popular el fracaso inevitable con que se había encontrado la literatura realista del mediosiglo:

En el contexto de la precaria cultura nacional, los productos de la escuela realista de los años cincuenta son de una importancia extraordinaria en todos los campos de expresión: pintura, cine, teatro, novela, poesía. Pero entre esta vanguardia cultural y el público está la barrera establecida de una organización de la cultura basada expresamente en el divorcio entre las elites y las masas. Ya no es tanto una ley de mercado como una medida superestructural perfectamente consciente. Esto, unido al recurso de la elipsis para no desbordar los preceptos generales, deja un tanto flotante toda esa cultura voluntariamente realista, llena de aspiraciones populistas, dramáticamente condicionada a ser pasto de universitarios en estado de celo civil (1971: 151)

Al contrario, la cultura popular y también la cultura popular de consumo era capaz de expresar mejor la sentimentalidad colectiva de los tiempos; así casi como en una anticipación de la idea de Fredric Jameson sobre la unión indesligable entre capitalismo y cultura en la posmodernidad (1984), Vázquez Montalbán escribió que el vanguardismo se había «convertido en mercancía de *drugstore*», tras el éxito de los «novísimos» a principios de los setenta (1997: 175). De su parte, Félix de Azúa ha escrito: «[a] mi generación [...] jamás le pareció en absoluto escandaloso que un poema o un libro se vendiera como si fuera una camiseta con logo» (2013a: 69). Es una frase iconoclasta que atenta contra lo irreplicable de la obra artística, su «aura», por decirlo empleando la conocida noción que Walter Benjamin empleó en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989: 9-85). De igual modo, Azúa escribirá que muchas de las influencias citadas por los «novísimos» eran una «oferta de supermercado y habían perdido su severidad» (1998: 206). Pero la iconoclastia de Félix de Azúa se dirige también, como en el caso de sus compañeros de generación, hacia el propio autor. Por ejemplo, en su narrativa mediante los personajes del «idiota» y el «hombre humillado» en los que, como vimos, el novelista claramente se proyecta, a la vez que a través de los procedimientos autoficcionales de esas novelas se induce al lector a que haga la identificación entre autor y personaje (Azúa, 2010). Un acercamiento que podemos relacionar con la «descomprensión» del ego que Marjorie Perloff había apuntado como rasgo eminente de la literatura posmodernista en *Poetics of Indeterminacy* (1981).

A nada de ello es ajeno Javier Marías. Por lo que atañe a sus novelas, en el ensayo «Literatura y trastorno o la alegoría de la narración en Javier Marías» (2008), Alexis Grohmann ha argumentado que el acto narrativo en las historias de Marías es representado como una «suspensión de la normalidad» que obedece a un estado mental

perturbado por parte del narrador (Grohmann, 2008: 65). Esa idea de «suspensión de la normalidad» remite a la *episteme* de la posmodernidad si pensamos en la noción de «sujeto esquizofrénico» que ha propuesto Jameson (Foster, 1983: 165-186). Como al respecto explica Lozano Mijares: «esto no quiere decir que el sujeto no exista, sino que vivimos el fin del ideal moderno del sujeto, del mismo modo que se han destruido el resto de metarrelatos» (2007: 164). A propósito de la idea de trastorno o perturbación como desencadenante de la narración en las novelas de Javier Marías, Heike Scharm ha estudiado este aspecto de la obra de Marías vinculándolo con una influencia posible de las novelas de Thomas Bernhard (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 20-23). Por la relación que guardan con la dualidad modernidad/posmodernidad es interesante atender al trabajo de Isabel Cuñado (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 24-27) y al de Gonzalo Navajas (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 149-160), en ambos estudios se muestra cómo las novelas de Javier Marías comparten las preocupaciones epistemológicas, ontológicas y hermenéuticas características del posmodernismo literario, a la vez que los dos autores coinciden en argumentar que con *Tu rostro mañana*, y su tratamiento de los grandes hechos del pasado (Guerra Civil española, Segunda Guerra Mundial), se da una más acentuada preocupación de orden ético-histórico que, según Navajas, es «una reconexión con los parámetros del paradigma de la modernidad» (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 150). Sea como sea, la discusión liminar acerca de la *episteme* moderna y posmoderna no es un asunto que podamos tratar en esta tesis y nos contentamos con citar estas lecturas que se han hecho de la obra de Javier Marías. Sí nos ocupa, como estamos haciendo, resaltar los rasgos de la producción literaria de Marías que testimonian una vinculación con la posmodernidad. La misma *Tu rostro mañana* ha sido analizada por Agustín Casalia como ejemplo de disolución de la identidad autorial y superación de la dicotomía ficción-realidad, lo que situaría a la obra dentro de la problemática ontológico-hermenéutica de la posmodernidad (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 27-31). En una dirección concomitante se sitúa también el parecer de Jordi Gracia, que ha opinado a propósito de *Tu rostro mañana*: «Tu rostro mañana es un monumento posmoderno con todas las de la ley, además de una valiosa, valiente y óptima novela sobre un eje de la modernidad: la insegura fiabilidad del saber imperfecto» (Ródenas de Moya, 2005: 156).

La idea de la multiplicidad del sujeto posmoderno puede demostrarse en el perfil literario de Javier Marías con el hecho de que el autor tampoco ha sido ajeno a los juegos de máscaras literarios. Valga de ejemplo la impostura que practicaba en la antología de relatos fantásticos *Cuentos únicos* (1989). Donde había presentado su propio cuento «La canción de Lord Randall» bajo la falsa personalidad de James Denham y a la que añadía una biografía imaginaria (Marías, 2012b: 54-62). En el mismo sentido, podemos hacer referencia al trabajo de Karen Berg (2008) que ha estudiado la obra de Marías bajo la óptica de la ironía posmoderna, en el juego entre ficción y realidad en sus ensayos y novelas. Algo que, empleando los términos de Pere Ballart, podría describirse también como «figuración irónica» del yo (1994).

Javier Marías se vincula de manera aún más clara a la *episteme* de la posmodernidad estética cuando ha mostrado su excepticismo ante la idea de texto definitivo: «cualquier libro podría continuar indefinidamente. *El Quijote* se acaba porque muere Don Quijote: eso es lo único que le impide tener nuevas aventuras. Ya sabe lo que dijo Borges acerca del concepto del texto definitivo: no creía que existiese. Pensaba que la única razón de que tengamos lo que consideramos un texto definitivo es

el agotamiento de su autor» (Marías, 2008b: 400). Y también ha escrito: «¿Por qué la versión o borrador número doce es más definitiva que la undécima? Simplemente porque no hubo versión decimotercera, que, de haber

Más adelante volveremos sobre estos rasgos de posmodernismo que evidencia su poética de la novela, pero en este momento nos interesa centrarnos en la representación del intelectual en los textos de no-ficción de Javier Marías. Un aspecto en el que Marías coincide plenamente con la visión destotalizadora o desacralizadora de la mayoría de escritores novísimos. Lo que traducido en términos posmodernistas podría definirse como el fin del intelectual como «metarrelato». No deben sorprender las similitudes entre estas dos parcelas de la escritura de Javier Marías. Entre ambas no sólo existe una continuidad estilística sino una continuidad casi podríamos decir que epistémica: este aspecto lo ha subrayado quienes se han dedicado a estudiar la obra periodística de Javier Marías. Así, lo ha hecho Marteen Steenmeijer en «Javier Marías, columnista: el otro, el mismo» (Grohmann y Steenmeijer, 2006: 76-96). Mientras David K. Herzberger ha señalado la dependencia mutua de la escritura novelística y periodística en el conjunto de la producción de Marías (Herzberger, 2011: 17-45). En especial en sus escritos de no-ficción sobre literatura:

Throughout his various columns on literature, Marías has consistently sought to define the bimodal functioning of the literary text, and specifically of the novel. On the one hand, a literary work refers back to itself and reveals its transcendent authority through words that are not interchangeable. On the other hand, however, the novel can never be only about itself or its authority; it also exists in relation to reality outside of its linguistic make-up. (Herzberger, 2011: 44)

Aunque circunspecto en su faceta pública, en su articulismo y sus ensayos sobre escritores (incluido él mismo), se hace evidente en Javier Marías una actitud ante la institución literaria en las antípodas de la genuflexión o la idealización. Sin duda ello enlaza con ese «quitarle morgue» al mundo literario del que habló Félix de Azúa para los poetas «novísimos». Un hecho que le ha valido a Marías la descripción de «escritor *gentleman*» por parte de su colega Enrique Vila-Matas (1997: 27). Es decir, como este segundo escribe, «que no confunde los libros con su persona y desdeña el carisma como prolongación de la obra», un tipo que Vila-Matas contrapone al escritor estrambótico de la bohemia romántica o vanguardista, que para él ejemplifica Ramón del Valle-Inclán (1997: 27). Así, en el texto autobiográfico «La biblioteca invasora», se explicaba en tono zumbón dicha irreverencia por el hecho de haber sido hijo de escritores y haber crecido en una casa llena de libros:

Desde muy pequeño, me acostumbré a sortear las palabras de los grandes filósofos y los grandes literatos, lo cual tiene como consecuencia inevitable una arraigada falta de respeto hacia todos cuantos escriben, incluido yo mismo. [...] Sin duda esa escasa veneración que profeso al gremio al que pertenezco [...] viene de la casa de mi niñez, en la que, como ya he dicho, me acostumbré a maltratar y a hacer uso incorrecto de la casi totalidad de los textos capitales de la historia de las culturas. Sentir respeto por el género de individuos que me amargó parcialmente la infancia y me invadió el terreno de mis emocionantes partidos de chapas me parecería una exageración masoquista (Marías, 2008b: 100)

Esta clase de humor lo volvemos a encontrar en la desmitificación del pasado canónico de la literatura en «No tan memorables» (Marías, 2000: 153-158), un artículo sobre novelistas mediocres galardonados con el Nobel. O en «Quinielas» (Marías, 2000: 172-174), acerca de la facilidad con la que escritores célebres en su tiempo han caído en

el olvido. Iconoclasta en un sentido estricto es «El bastón de Moby-Dick» (Marías, 2000: 183-188), sobre el celo excesivo en el fetichismo literario. Más ácido en su tono será «Malvado gran escritor» (Marías, 2000: 194-199), de censura abierta con la actitud reverencial dispensada a escritores «malditos» o de reputación infame, como si esas cualidades, inaceptables en los ciudadanos corrientes, a ellos, por ser escritores, los hubieran ungido de un aura de distinción. Mientras que la crítica a la endogamia del sistema críticos/escritores anima el polémico «La muy crítica crítica» (Marías, 2000: 223-229). De otra parte, la importancia de la literatura misma es relativizada, si no puesta en entredicho, en artículos como «Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas» (Marías, 2000: 159-164) o «This childish task», título con ecos de Stevenson, autor decisivo en la formación literaria del autor como veremos (Marías, 2007: 141-143). Con simpatía irónica son tratados algunos grandes escritores en «Cabezas llenas», al igual que de la misma manera son evocados Flaubert y Turgueniev en «Divertidos como viejos» (Marías, 2000: 302-307). La misma falta de engolamiento recorre los retratos de escritores compilados en *Vidas escritas* (1992b). Una ironía que se proyecta sobre el propio Marías y un par de amigos novelistas (Azúa y Pombo) en «Cómprame uno» (2000: 143-147), relato humorístico de las zozobras y manías experimentadas por los escritores durante la Feria del Libro de Madrid. O, finalmente, en artículos en la línea de «El escritor como estorbo» (Marías, 2000: 216-222), donde la defensa del patrimonio intelectual de los artistas no es óbice para que éstos no sean puestos en pie de igualdad social con cualquier otro ciudadano, desde los banqueros a los zapateros. Tal vez sea en la expresión pública de su pasión futbolística, ampliamente documentada en la compilación *Salvajes y sentimentales* (2010b), el ámbito en que Javier Marías ha llevado a cabo la más clara destronización del intelectual. Reivindicando el derecho a disfrutar de este espectáculo como cualquier otro aficionado en escritos como «La recuperación semanal de la infancia» (2010b: 19-21). Un título de claros ecos savaterianos que refuerza el paralelismo entre la reinvidación desacomplejada de la devoción por el fútbol y la defensa del goce en la lectura de relatos de aventuras que Savater había emprendido en los setenta con *La infancia recuperada*. No hay que olvidar además que la afición al fútbol fue estigmatizada durante mucho tiempo en España por su instrumentalización franquista y mereció por eso el desdén de los intelectuales de izquierdas como «opio del pueblo».

En esta panorámica sobre una parte de la producción articulística<sup>76</sup> de Javier Marías, se obtienen ejemplos suficientes como para ilustrar, mediante estas autorepresentaciones del escritor, síntomas claros del cambio en la episteme literaria. El intelectual, el escritor, ya no será la conciencia moral de un pueblo, sino un individuo especialmente dotado para la expresión, de ahí su valor social, sin duda una figura importante pero no heroica o mesiánica como cree serlo el autor *engagé*. Esta reflexión del mismo Javier Marías es lo bastante clara sobre ese punto:

Soy de la opinión de que los escritores no han de tener privilegios por serlo, tan grave me parece la pobreza o la persecución de un novelista como la de un albañil o un tendero. En tanto que individuos o ciudadanos, los escritores me parecen iguales que todos los demás, si no algo peores. Sin embargo hay un elemento simbólico que no puede soslayarse: cuando en un país se persigue o amenaza a un escritor se está persiguiendo también el habla, y en consecuencia el pensamiento. Y cuando esto sucede, entonces se está persiguiendo todo, y lo primero que hay

---

<sup>76</sup>Un exhaustivo repaso del articulismo de Javier Marías lo encontramos en el estudio muy documentado de Núñez Díaz (2011).

que intentar salvar y proteger es por tanto eso, el pensamiento, la opinión, las ideas (1997b: 109-110)

En efecto, ello no implica, sin embargo, que en el discurso público de Javier Marías se desprecie el valor de los intelectuales dentro de la sociedad, y así lo recordaba el autor en un artículo como «Iconoclastas a hurtadillas» (2013d), donde criticaba la actitud de los políticos contemporáneos para con los intelectuales, cuyas opiniones no tienen en cuenta: «¿se los imaginan [a los políticos] sobresaltándose por lo que opine un intelectual?» (2013d: 120). La mirada de Javier Marías sobre la tarea del escritor puede describirse en última instancia como irónica. Este aspecto lo ha resaltado Sandra Navarro Gil al analizar la utilización de los procedimientos irónicos de Javier Marías en su narrativa, su articulismo, y su actitud en general hacia la literatura (Navarro Gil, 2002: 219). Lo que, de acuerdo con la misma autora, no debe confundirse con la frivolidad o la insustancialidad: «en la obra literaria de Javier Marías, como en la vida, el humor y la ironía aparecen entremezclados con el dolor y la continua sensación de pérdida que lleva implícita la existencia de los hombres» (Navarro Gil, 2002: 223).

En todas estas transformaciones referentes al estatuto del escritor y al quehacer literario, reveladoras en última instancia del tránsito de la modernidad a la posmodernidad, parecía estar pensando Félix de Azúa en 1998, cuando dijo, de la publicación de *Nueve novísimos*, que «siendo España un país obsesivamente dedicado a convertir cualquier ideología en teología, una de las ideologías que mejor puede sentarle es el eclecticismo, la posmodernidad y el abandono de cualquier proyecto intelectual, artístico o político grandioso» (1998: 204). Un trabajo de zapa cultural que si en el medio literario tuvo a sus representantes en los escritores novísimos, tendría su equivalente filosófico en los llamados pensadores «neonietzscheanos» o «lúdicos» que vivieron su puesta de largo en el libro colectivo *En favor de Nietzsche* (Trías et al, 1972). Otro ámbito, el del pensamiento, capital para comprender este fenómeno de la «pretransición»; el cambio de mentalidad de los intelectuales españoles, del heroísmo de la resistencia antifranquista a los discursos menos doctrinarios que iban a demandar los tiempos democráticos. A pesar del interés del tema no es éste el lugar para hacer una interpretación del cambio hacia la posmodernidad en España desde la perspectiva del ámbito de la filosofía o del ensayo literario<sup>77</sup>, pero sí es pertinente hacer algunas menciones al respecto.

Ya hemos hecho referencia a la importante aparición de Fernando Savater en el panorama cultural español de los setenta. Su primer libro, *Nihilismo y acción* se publicaba en el mismo año que *Nueve novísimos* y el propio Savater, entrevistado precisamente por Marcos-Ricardo Barnatán, un «novísimo» damnificado sin resquemor, establecía un paralelismo entre la irrupción de los jóvenes filósofos y el «cambio de

---

<sup>77</sup>Panorámicas del pensamiento español contemporáneo podemos leerlas en Ruiz de Samaniego y Ramos (2002), Bolado (2001) y Suances Marcos (2006). Merece citarse la instánte transicional que captura Javier García Sánchez en su libro de entrevistas a la joven filosofía española (1980). El trabajo de Giménez Gracia y Ujaldón (2007) es una valiosa monografía sobre el pensamiento de Savater, así como destaca el artículo de J. Gracia incluido en el volumen de Bou y Pittarello (2009: 223-239). Sobre la obra de Trías hay que citar el estudio colectivo coordinado por Sánchez Pascual y Rodríguez Tous (2003). Ambos pensadores han merecido capítulo propio, junto a Ortega, Unamuno y María Zambrano, en la introducción al pensamiento español del siglo XX de Inger Enkvist (2005). Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya han ofrecido el balance reciente más comprehensivo del ensayo literario en España durante el siglo XX (Gracia y Ródenas de Moya, 2008)

sensibilidad en el mundo literario» que habían representado aquellos poetas (Barnatán, 1984: 37). Un hecho que, precisamente, Carlos Bousoño ha señalado al relacionar la reivindicación de la individualidad del hombre frente a la sumisión a los pensamientos totalitarios que acometía Fernando Savater en *Panfleto contra el Todo* con la nueva aproximación a la poesía que adoptan los novísimos (Carnero, 1983: 21). De manera parecida, estos nuevos pensadores y ensayistas podían disfrutar del padrino de Jesús Aguirre en Taurus, como los poetas y narradores contaban con Carlos Barral o Jaime Salinas en sus editoriales respectivas (Barnatán, 1984: 37). O en el caso del barcelonés Eugenio Trías el aval de Rosa Regàs, madrina de La Gaya Ciencia (Trías, 2003: 336-337). A Trías, citado por Castellet como pensador de referencia, junto a las fuentes ya mentadas, en el prólogo de *Nueve novísimos* (1970: 37), lo llamaría Ana María Moix el «teórico de la coqueluche» (1972: 169). Ciertamente alguno de sus primeros libros, así *Filosofía y carnaval* (1970), compartían el mismo aire heterodoxo y contracultural que exhudaban las primeras obras de Fernando Savater, por ejemplo *La filosofía tachada* (1971), ensayos que en su tono irreverente y voluntad iconoclasta recuerdan a muchos momentos de *Nueve novísimos*. A ambos filósofos los designaría Ramón Buckley en *La doble transición* como el «tándem motor del pensamiento neonietzscheano» (1996: 79). En sus *Memorias*, Eugenio Trías describió este *Zeitgeist* «pretransicional» que abarcaba todos los ámbitos de la cultura española:

Muchos de los nuevos personajes culturales de entonces estábamos unidos, fuera cual fuese nuestra circunscripción ciudadana, en un doble frente: en primer lugar, contra un Régimen horrible que constituía un lastre y una obsesión; en segundo lugar, en la exigencia de renovar de arriba abajo los mensajes culturales, filosóficos y estéticos de una izquierda anquilosada por dogmatismos, por los vicios de la clandestinidad y por las rémoras generacionales de quienes nos habían precedido en esas lides (2003: 358-359)

Viene al caso citar unas reflexiones que Laureano Bonet ha puesto por escrito precisamente en el prefacio a su edición de los ensayos de Émile Zola recogidos en *El naturalismo*. Como actitud opuesta a la pretensión sociológica y cientifista que animaba la escritura realista de Zola, Bonet ha recordado que «en el caso particular de la literatura española, y situándonos otra vez en 1970, ese peculiar clima cultural [...] propiciaría tanteos narrativos, poemáticos, ensayísticos, distanciados ya de los viejos postulados realistas: pienso ahora en los laberintos imaginativos de Juan Benet, los destellos modernistas de los novísimos o –en un terreno más especulativo– la búsqueda de la subjetividad filosófica por parte de Fernando Savater» (Zola, 1973: 28). Para los nuevos narradores eso podía ser, como escribiría Javier Marías, volver a centrarse en lo «puramente literario». Es decir, escribir con la actitud de un artista y no con las miras puestas en el trabajo de «un pensador, un sociólogo o un ameno historiador» (Marías, 2000: 51). Una orientación que se inscribe en el sendero que iba a señalar Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*, sus frustradas Norton Lectures que sería leídas sus tesis particulares sobre el posmodernismo: trabajar aquello que «sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar» (1989: 11). Como hemos dicho, ésa es una lección aprendida de Juan Benet y sobre la que volveremos con detenimiento en el capítulo «La poética literaria de Juan Benet». Porque en efecto en la voluntad de crear una obra verdaderamente literaria, autónoma en el sentido de que esté desligada de espurias intenciones sociológicas o políticas reside la obligación moral del escritor, según Juan Benet (1965: 42-43). De ahí que éste pueda afirmar que «existe una obligación moral en la obra de arte» (Benet, 1965: 42). Lo que es lo mismo: no se trata de que la literatura eluda el ámbito moral sino que debe rehuir el didactismo moral,

como irónica y tácitamente señalaba los tres autores de los «cuentos didácticos». Es una nueva aproximación a la idea del compromiso moral, que ejemplificarse con esta frase de Juan Benet en *La inspiración y el estilo*: «todo quehacer artístico es, por decirlo así, autónomo, no arbitrario» (1966: 42).

Para lo que ahora nos ocupa interesa señalar que este nuevo enfoque, que pone el acento en lo privativo del quehacer literario, deja a un lado las premisas que, según hemos mostrado, habían sido prioritarias para los escritores realistas del mediosiglo: la pretensión de combatir el régimen de Franco o, por lo menos, de dar muestras de la indigencia de la vida española, en todos los niveles, durante la dictadura. Nociones que iban quedando progresivamente obsoletas porque España estaba dejando de ser el país subdesarrollado que fue durante decenios, lo mismo que sus clases medias y nuevas promociones de universitarios, pese a los puntuales empachos de discursos libertarios o ácratas, se parecían cada vez más a las clases medias y los universitarios de los países democráticos europeos. La España donde vive gente «culto» y «bastante normal» a la que se ha referido Javier Marías en entrevistas, en contraposición a las representaciones del país en había enfanzado el tipismo folclórico, el atraso rural, o los crímenes pasionales.

Estos nuevos rumbos de la literatura española, a los que Marías se suma desde el principio, participan, a diferencia de las corrientes realistas del cincuenta, de la idea de «destotalización» que Ihab Hassan postuló como rasgo central en su tipología del posmodernismo, a través de conceptos como «indeterminación», «fragmentación», «descanonización», «ironía» o «carnavalización» (Calinescu y Fokkema, 1987: 17-39). No olvidemos que el concepto de Bajtin de la «carnavalización» está en consonancia con el significado posmodernista de la parodia que da Linda Hutcheon, según explicita la conexión la propia autora (1985: 73) y que como hemos dicho nos permite describir *Los dominios del lobo y Travesía del horizonte*. Esa «destotalización» de la literatura orientada hacia un fin ayuda a explicar el temprano rechazo mariesco de una «literatura militante y “útil” que nunca se había preocupado mucho del ornamento sino solamente de lo que se [...] conocía como “mensaje”» (Marías, 2000: 59). Entrevistado en los años noventa sobre *Corazón tan blanco*, Javier Marías reflexionaba sobre la imposibilidad de saberlo todo que es el tema central de esa novela, subrayando de esta manera cómo en la trayectoria de Marías encontramos elementos:

Es la idea del secreto que está en la novela, la idea de que nadie sabe la totalidad, no ya de los otros, que es imposible: ni siquiera de uno mismo. [...] Creo que los escritores actuales tienen bastante conciencia de eso y lo reflejan en sus libros. Y por lo tanto, cada vez es más raro, creo yo, esas novelas como había en el siglo XIX o incluso a principios del XX, que intentaban abarcarlo todo. El todo de una historia. Ahora se cuenta de manera más parcial (Iborra, 2001: 158)

Una «destotalización» pues que opera en dos niveles. En primer lugar, manifiesta aquella desconfianza ante los metarrelatos que indentificaba Lyotard, pues no otra cosa que un metarrelato es el «mensaje» que lleva consigo el escritor comprometido, mensaje al que su obra servirá de vehículo. En segundo lugar, y por la naturaleza imitativa de sus primeras novelas eso será muy evidente en el caso de Marías, esta disgregación destotalizadora resultado de la episteme posmoderna, se vincula esencialmente a otro de los elementos fundamentales que subyacen al posmodernismo literario, la noción de «crisis de la referencialidad» (Hutcheon, 1984 y

1988; McHale, 1992: 19-41; Waugh, 1984). Por decirlo citando a Gonzalo Navajas, una crisis que responde al deslizamiento hacia una episteme que cuestiona la «representación fiable del mundo [que] coincide con la estructura de la realidad externa al sujeto» (1987: 14). Una imposibilidad de percibir lo real como totalidad que halla su traslación literaria en unos textos cuya enunciación formal manifiesta la conciencia de esa incapacidad para captar la realidad con palabras; por eso, la relación conflictiva, mediatizada o estilizada que los novísimos establecieron con esa realidad; de ahí, por otro lado, «todo este cultismo, a caballo entre la rebeldía y la más insoportable pedantería», como lo definió el mismo Javier Marías (2000: 59).

Una aproximación a la escritura opuesta, por lo tanto, a aquella que aspiraba a propiciar una crítica de la sociedad mediante el reflejo pretendidamente objetivo de la realidad social; pues no otra intención era la que había en el fondo animado a José María Castellet al emprender su difusión y defensa de las técnicas «objetivistas» o «conductistas» en *La hora del lector*. Recordemos cómo había desimado toda clase de consignas «comprometidas» a lo largo del ensayo, escribiendo, por ejemplo, que la literatura española se aparecía «bajo un signo moral», que al escritor «le pide hoy responsabilidad social y le exige comprometerse con su sociedad y con su tiempo» (1957: 76). De este modo, a esos procedimientos retóricos *soi disant* «neutros» les convendría mejor, según lo visto, la caracterización de «realismo intencional» propuesta por Darío Villanueva en su estudio de *El Jarama*, la novela «objetivista» por antonomasia, dado que mediante dichos procedimientos se pretendía inducir al lector a que fijase su mirada en unos aspectos concretos (negativos) de la realidad social que la novela quiere transparentar (1993: 26-27). Al contrario, las novelas de Javier Marías, como las de otros novísimos, responden a la idiosincrasia posmodernista que Linda Hutcheon ha definido así: «fiction does not mirror reality; nor does it reproduce it. It cannot. There is no pretense of simplistic mimesis [...] fiction is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the post-modernist novel» (1988: 40). Este punto de partida ha sido identificado en el trabajo de Alexis Grohmann: «the origins of Javier Marías's novelistic development are determined in great measure by a reaction to Spanish writing under Franco and, in particular, the Spanishness, mimesis, realism, seriousness, localism, as well as the emphasis on a "message" that characterized many novels» (2002: 7). Así, la obra novelística de Javier Marías, como la poesía de los «novísimos», ejemplariza el comienzo del cambio de episteme artística en España. Ese aspecto tampoco ha pasado desapercibido para Grohmann, quien al definir esta estética que él llama «postmodern *avant la lettre*» (2002: 15), ha recalcado que

[it] foreshadowed developments in post-Franco literature and the novel in particular [...]. Marías and the novísimos prefigured the shape of things to come and I would therefore suggest that, rather than 1975, the year normally posited as the turning point signalling the changing nature of Spanish novels in most studies of the post-Franco novel, 1970 is a much more notable and emblematic year in which fruitfully to locate the beginnings of post-Franco literature, if one single year need to be chosen in the first place, that is (2002: 15)

Lo expuesto en este epígrafe parece confirmar el punto de vista de Alexis Grohmann. Así, en este acercamiento al lugar de Javier Marías en el *Zeitgeist* cultural del tardofranquismo, hemos empleado como guías aquellas fuentes que han subrayado la existencia de un clima «pretransicional» o «predemocrático» en los ambientes literarios españoles, y que se expresaría tanto en las actitudes de los escritores como en



sus obras: los ensayos de Manuel Vázquez Montalbán o Félix de Azúa, los trabajos de estudiosos como Bou y Pittarello, Sanz Villanueva, Gracia y Ródenas de Moya, o José-Carlos Mainer. En fin, la propia y elocuente descripción que desgranaba Javier Marías en «Desde una novela no necesariamente castiza». Un texto que a la vista de lo expuesto puede leerse como la narración del recorrido de toda esa generación de escritores, el «alborear de una generación» empleando la expresión de Guillermo de Torre: desde la indigencia intelectual debida al aislacionismo de la dictadura que conocieron en sus infancias y juventudes tempranas, a la búsqueda de modelos que los llevarían a conectar con las corrientes estéticas internacionales, la posmodernidad que se iniciaba en el resto del mundo desarrollado, y que se asumiría plenamente con la llegada de la democracia, pero de la que estos escritores dieron muestras en una España que era aún políticamente franquista, aunque culturalmente ya no lo fuese. De esta forma, a los condicionamientos que había impuesto la coyuntura política del país, los tributos ideológicos que tuvieron que pagar los escritores de generaciones anteriores a través del realismo y el *engagement* de sus obras, los novísimos replicaron con la libertad de elegir los modelos que les servirían de referente, dando lugar a toda clase de tentativas, a veces «delirantemente esquizofrénicas», como ironizaba el mismo Marías, pero que en la mayoría de los casos señalaban que los nuevos derroteros de la novela española debían arrancar de una revalorización de lo exclusivamente literario, de ahí la insistencia en la autonomía de lo literario respecto a lo político o lo social que manifestaron en poéticas, entrevistas, y otras declaraciones públicas. Una instantánea «pretransicional» que capturó felizmente el mexicano Federico Campbell en su libro de «entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970», *Infame turba* (1971). Por desgracia el retrato se tomaba justo antes de que se publicara *Los dominios del lobo*, por lo que Javier Marías no pudo ser uno de los entrevistados, pese a la mención de Vicente Molina Foix como otro de esos jóvenes escritores más influidos por el cine, como ya hemos dicho. Sin embargo, el panorama que consigue dibujar Federico Campbell es uno en que convivían los nuevos nombres novísimos, a menudo impertinentes en sus provocaciones, escritores como Carmen Marín Gaité o Juan García Hortelano, en pleno proceso de revisión de su estética pasada, y los escritores de la generación del mediodía que más habían contribuido a la renovación de las letras españolas, los Barral, Benet, Castellet o Goytisolo.

### 3.5 Literatura posmoderna

Al acercarnos a la aparición de los novísimos apuntábamos las polémicas nominalistas que han rodeado a ese grupo generacional: *novísimos*, *generación del 70*, *generación del 68*, *venecianos*, etc... Recordemos la expresión «generación del lenguaje» que habíamos visto empleada por Antonio Martínez Sarrión. Como dijimos, Jaime Siles y Luis Alberto de Cuenca fueron los principales impulsores de esta idea de la generación del lenguaje como sustitutivo o sinónimo de «generación de los novísimos», significando con ello que la poesía novísima se caracterizaba por la indagación en el lenguaje, su cuestionamiento o problematización. A diferencia de la poesía de tendencia social en la generación anterior, ese elemento había sido puesto en primer plano en los poemas de los novísimos. Así, para Jaime Siles el lenguaje mismo es la materia protagonista de esa nueva poesía, hasta el punto de afirmar que ése es «el denominador común a todas las declaraciones teóricas que aparecen en antologías y poéticas, y que

prueban que los novísimos volvieron a restablecer la antigua relación existente entre gramática, retórica y poética, así como *una moral o ética del lenguaje*, inspirada en las lecturas de Roland Barthes<sup>78</sup>» (1989: 9). En efecto, como hemos dicho, Roland Barthes fue una de las fuentes teóricas citadas por J.M. Castellet en la introducción a *Nueve novísimos* (1970: 30 y 46)

Una nueva puesta en valor del lenguaje literario para combatir, sin acomplejadas hipotecas ideológicas, aquello que Gimferrer denominaba la «regresión estética del lenguaje» que tuvo lugar durante la posguerra (VVAA, 1977: 113). Ese concepto sería retomado por José-Carlos Mainer, que lo ampliaría al campo novelístico comentando que «la llamada “regresión del lenguaje” apuntaba sin paliativos al erial artístico de un neorrealismo chato y compungido que predominó a partir de 1950» (1994: 120). A estas ideas podemos sumarles el parecer de Julia Barella, para quien el propósito de enriquecer el lenguaje es el nexo de unión compartido por los miembros de la generación: «todos coinciden en señalar el grado de empobrecimiento al que había llegado el lenguaje poético realistas de las generaciones de posguerra precedentes y la necesidad de una renovación» (Bou y Pittarello, 2009: 160). En este aspecto, destaca la «Poética» que Guillermo Carnero escribió en *Nueve novísimos*: «algo que los poetas a la moda habían querido olvidar cuando mi generación [...] entró en funciones: que su razón de ser dependía del uso que hicieran de la lengua [...] En cualquier circunstancia en que el empobrecimiento y mal uso de la Lengua se hubiera producido (no importa en qué altar se la sacrificara), la reacción estaba fatalmente prevista» (Castellet, 1970: 200). Mientras que Félix de Azúa, apoyándose en la terminología de Saussure y Benveniste, ha resumido este fenómeno hablando del éxito del «protagonismo del significante» en la poesía española de los setenta (2013a: 38-39). Una tendencia a la que tampoco fueron ajenos, como hemos dicho, los novelistas de la misma generación que los poetas «novísimos». Recordemos una vez más el ejemplo de José María Guelbenzu. El autor madrileño declaraba en 1969: «considero de la mayor importancia cualquier investigación o experiencia sobre el tema del lenguaje. Es un tema que tiene que estar presente en la creación y en el trabajo del escritor» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 1042).

Ciertamente, todo ello confirma el razonamiento argumentado por Siles en su exposición acerca de la «generación del lenguaje». Una tesis que puede sustentarse además en las poéticas recogidas por Pedro Provencio en su volumen de referencia *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70* (1988b)<sup>79</sup>. De entre esas la «Poética» de Vicente Molina Foix, escrita para *Nueve novísimos*, puede funcionar como resumen idóneo de lo antedicho, al haber postulado «la constitución, por medio de la palabra, de una nueva realidad distinta a la personal, de un universo propio, ordenado, coherente, en el cual la visión del mundo estuviera imbricada en la línea formal del poema, y en la que se tendiese, según las palabras de Ponge [...] a “reemplazar el desafío de las cosas por el desafío del lenguaje”» (Castellet, 1970: 182-183).

Si de esa frase de Molina Foix sustituimos la palabra «poema» por «novela» obtenemos la definición casi inmejorable de los postulados estéticos por los que se rigen

---

<sup>78</sup>Alusión a *El grado cero de la escritura*, donde Barthes define la verdadera escritura poética como una ética del lenguaje (1972: 56).

<sup>79</sup>Son buenos ejemplos los testimonios recogidos en Provencio, 1988b: 28-29, 158-159, 167, 175, 178-181, 184-189, 192-193, 198-199, 201-209, 225-226, 228-231.

*Los dominios del lobo y Travesía del horizonte*. Una caracterización que concuerda por lo demás con las descripciones de esas dos novelas que habíamos citado en las palabras de Masoliver-Ródenas y Alexis Grohmann. En efecto, la *progymnasmata* de Javier Marías, la imitación consciente, a veces paródica, de un estilo ajeno, mediante la cual el escritor bisoño se ejercita hasta desarrollar uno propio, no expresa otra cosa, como señalaba Grohmann, que la preocupación de Marías, desde el inicio, por la forma literaria; el sentido de la importancia decisiva de los aspectos sintácticos en la escritura que se quiere artística y no mero vehículo para la transmisión de un contenido o «mensaje»; este aspecto de la poética de la novela de Javier Marías será desarrollado en el capítulo «La poética integradora de Javier Marías».

De la misma manera, al aproximarnos al nacimiento de los novísimos, mencionamos la multitud de críticas que tras palabras como «esteticismo», «culturalismo» o «formalismo» apuntaron a la presunta evasión implícita en su literatura, su ausencia de compromiso con los problemas de la realidad; críticas que, tal como hemos señalado, fueron dirigidas tanto a los poetas como a los novelistas, entre ellos Javier Marías. Como vimos también, con esas acusaciones se encaró frontalmente Marías en «Desde una novela no necesariamente castiza» señalando la distinción que los escritores de su misma edad hicieron entre el compromiso cívico (en tanto que ciudadanos) y el compromiso literario (en tanto que escritores). Una separación de parcelas propia de sociedades democráticas, donde la literatura no tiene por qué verse obligada a cumplir tareas «informativas», «docentes» o «didácticas», a las que los escritores de los países menos desarrollados, o aquellos sometidos a regímenes donde impera la censura, son a menudo empujados. Escritores que terminan desempeñando en sus obras de creación las funciones que, en propiedad, le correspondería desempeñar a la prensa, como apuntaba Fernando Morán y reconocía Juan Goytisolo en sus ensayos autocríticos. También hemos visto las críticas con la literatura de los novísimos, resaltado de la percepción de «escapismo» e interpretado como un síntoma de complacencia tácita de estos autores con el régimen de Franco o el sistema capitalista; recordemos, en este aspecto, la respuesta al «esteticismo novísimo» que quisieron encarnar los poetas del «equipo Claraboya», tildando a sus adversarios de representantes de la sociedad de capitalismo de consumo sobrevenida en el periodo final del franquismo. Ciertamente, como venimos apuntando, la literatura de la nueva generación es en parte el fruto de novedosas circunstancias sociales en España, en gran medida la aparición de unos jóvenes de estrato burgués (escritores y lectores) con menores cortapisas para su curiosidad intelectual de las que había padecido la generación anterior. Pero, justamente, la posibilidad de esas nuevas inercias en el campo de las letras las trajo consigo la incorporación de España a los mercados capitalistas internacionales, resultado de la ruptura con el aislacionismo impuesto desde la posguerra, y fue este hecho el que permitió y aceleró ese proceso de regeneración de la vida cultural y literaria que los novísimos certificaron con su entrada en escena. Así por ejemplo, Masoliver-Ródenas ha podido escribir que el comienzo evidente de la renovación de la novela española en los sesenta coincide en España con «un tímido principio de apertura política, económica y cultural» (2004: 37). Por ello, nada más alejado de la intención de esos escritores que la connivencia dictatorial, ya que, como se ha mostrado, su obra misma ponía de manifiesto que la cultura del franquismo (la oficial y la que quiso oponerse al régimen) había terminado antes de la muerte física del dictador en 1975.

Pere Gimferrer, como el joven Javier Marías, parecía preguntarse, cuál era la clase de literatura que a su generación le correspondía hacer, y se contestaba a la pregunta de manera similar: «una literatura lo más actual posible, lo más diferente posible de la impostura que la rodeaba y, en consecuencia, lo más cosmopolita posible» (Gimferrer, 1993: 24). Por esa razón, los parajes elegidos como escenarios de sus obras serán en la poesía lugares y tiempos de intenso significado cultural (Venecia, París, Bohemia, el siglo XVIII, la Grecia helénica o la Italia renacentista), como señala Prieto de Paula (1991: 248). O en las novelas de Javier Marías, la América del cine de Hollywood en *Los dominios del lobo*, la Inglaterra victoriana y eduardiana y el Mediterráneo como paisaje privilegiado para la aventura marítima en *Travesía del horizonte*. En esos personajes y lugares se proyectan las experiencias personales, vitales y culturales, de los autores, religando así la experiencia biográfica a la experiencia cultural, como hacía Javier Marías al hablar de los visionados cinematográficos que lo inspiraron en la escritura de *Los dominios del lobo*. De ahí que a él también pueda aplicársele la afirmación de Ángel Prieto de Paula sobre cómo las vivencias concretas de los poetas de los setenta son representadas en «estampas culturales, en que lo subjetivo se transfiere a épocas y personajes históricos» (1991: 222). Históricos o en el caso particular de Javier Marías míticos, si con ello se alude a la mitología que la imagen del cine clásico de Hollywood ha conseguido cuajar de los Estados Unidos a través de sus figuras y espacios arquetípicos: las familias del viejo dinero de Nueva Inglaterra, el sur con su rancia aristocracia y sus pícaros y bandidos, los gangsters de Chicago, los timadores de la Costa Oeste o los detectives neoyorquinos, todos ellos desfilan por las páginas de *Los dominios del lobo*. Son «parodias del género negro y sentimental», como escribe Elide Pittarello (Marías, 1996: 11). Tampoco ha escapado a la atención de Alexis Grohmann que en esa primera novela de Javier Marías parece haber una particular fijación con los antihéroes típicos del cine negro americano: *femme fatales*, estafadores, gangsters, asesinos a sueldo, etc. (Grohmann, 2002: 32-33). Géneros que, a pesar del tono irónico que le imprime Javier Marías al relato, denotan una atmósfera de «moral chaos and the corruption of all human values» (Grohmann, 2002: 33). Eso hace de *Los dominios del lobo* un ejemplo temprano de una tendencia caracterizó el resto de la obra de Javier Marías: una postura opuesta tanto a la rectitud moral de una literatura «moralista», como a una literatura transmisora de «mensajes» ideológicos.

Esta nueva modernidad literaria que se recuperaba en España lo era no sólo por los temas o contenidos de la literatura de los novísimos, sino por el nuevo vigor que procuraron darle al idioma en sus poemas y novelas. Imitando a autores foráneos, traduciéndolos, e incorporándolos así al corpus de la lengua española, o sencillamente dándolos a conocer en reseñas y artículos aparecidos en la prensa literaria, como en el caso de Thomas Bernhard que pusimos de ejemplo. Por último, recordemos como Javier Marías describía los primeros pasos dados por su generación como la empresa de una normalización cultural en toda regla con la que deshacer lo sórdido y feo del franquismo, su desprecio por el lenguaje y la cultura; siendo así, que dicha normalización, por encima de todo, debía afectar al instrumento de los escritores: la lengua literaria.

Es pertinente, acerca de este asunto, traer a colación un artículo esclarecedor de Juan José Lanz titulado «“Himnos de las barricadas”: sobre el compromiso en los poetas novísimos» (2002). En ese texto Lanz ha demostrado con solvencia cómo el compromiso ético de los poetas novísimos adquiere la forma de un nuevo compromiso

con el lenguaje, en una línea afín por tanto a la que nosotros sostenemos. Lanz escribe: «el compromiso poético novísimo actúa fundamentalmente en el lenguaje, deconstruyendo la retórica del franquismo, resemantizando sus mitos, dinamitando la fundamentación histórica que lo justificaba y atentando directamente contra el discurso (como narración de poder) que lo sustenta» (2002: 11). En la misma dirección reflexionaba Pere Gimferrer en sus ensayos literarios, con unas palabras que tienen visos de consigna generacional: «no se trata de llegar al terreno propio de la novela social y proletaria de anteguerra, sino de *reconquistar el espacio de libertad moral de la vanguardia*» (2000: 63). Ya hemos visto cómo a eso Jordi Gracia lo llamó el uso de «la vanguardia como terapia cultural». Una tesis que complementándose con las ideas expuestas por Javier Marías podría pasar a llamarse la «cultura como terapia».

El mismo Gracia escribe sobre esas ideas defendidas por Gimferrer y ejemplificadas en su poesía, que en ellas «está la convicción de que el arte moderno sólo lo es cuando es interrogación, indagación y crítica del arte mismo» (Gimferrer, 1965: 22). Ahondando pues en la reflexión sobre la literatura que hace del lenguaje su tema principal, Pere Gimferrer sostiene que «siempre se halla explícita una crítica moral y una crítica del lenguaje, es decir, una crítica a la base de la represión y una crítica a su principal instrumento (lo que es tanto como decir que, al dejar hablar a las fuerzas que impugnan base e instrumento de la represión, se impugna a ésta del modo más profundo, o sea, del modo más verdadero y genuinamente político)» (2000a: 63). Así Gimferrer daba la razón a las ideas que planteaban Jaime Siles o Jordi Gracia, escribiendo que la verdadera poesía, aun la más «esteticista», sea Rimbaud o Lautréamont, responde siempre a un planteamiento moral al problematizar «la relación entre las palabras y la realidad práctica» (Provencio, 1988: 120). Aún más contundente se había mostrado Pere Gimferrer en este pasaje: «toda poesía que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad, debe ser considerada como cómplice de este sistema» (Provencio, 1988: 120).

Esto ayuda a comprender la interpretación de Juan José Lanz según la cual el irracionalismo de la poesía novísima pretende socavar la «racionalización de la vida pública» propiciada por el franquismo tecnocrático (2002: 9). Éste es el compromiso moral de la literatura, problematizar «la relación entre las palabras y la realidad práctica», un planteamiento que para Gimferrer nunca rehúye la verdadera poesía, ni la más esteticista sea Rimbaud o Lautréamont (Provencio, 1988: 120). Así pues, con ese nuevo enfoque literario, marcado por la pauta de *Arde el mar*, y que remitía a la modernidad toponada en España por el franquismo, J. Gracia explica que se liberó «en el sentido más físico de la palabra, un lenguaje y una sensibilidad que conectaban impensablemente con ansias de renovación no necesariamente vehiculables por la vía de la poesía de compromiso político velado o no. En todo caso, hacía evidente el nuevo tono de una época y la más amplia comprensión de lo que significaba la subversión de los supuestos política y moralmente más reaccionarios de la España franquista» (Gimferrer, 1965: 63-64). Una lectura pues que refuerza lo anteriormente dicho sobre el desatino de los ataques ideológicos desde posturas militantemente izquierdas dirigidos a *Nueve novísimos* y las primeras narraciones de Javier Marías.

En último lugar, para zanjar la cuestión de la nueva forma de compromiso de los novísimos, recordemos lo expuesto por Carlos Bousoño a propósito de este asunto en su estudio sobre la poesía de Guillermo Carnero (1983: 11-70). Las tesis de Bousoño son

complementarias de las ideas argumentadas por Marías, Gracia, Gimferrer, Siles y Lanz, y apuntan al mismo meollo: el de un renovado compromiso con el lenguaje literario. Un compromiso que se expresaría en los poetas de la generación de Carnero a través de lo que Carlos Bousoño designa como «metapoesía»; es decir, la poesía que no «tiene otro tema que el poema como tal, las operaciones creadoras, el sentido del arte, sus relaciones con la realidad<sup>80</sup>» (Carnero, 1983: 26). O si se prefiere la definición de Ramón Pérez Parejo: «el tipo de poesía se tiene a sí misma como objeto o asunto, como principio estructurador de su sentido» (2002: 327). Carlos Bousoño sostiene que «el planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformizadores, deshumanizadores y represores del poder, ya que el sometimiento y esclavización del lenguaje por el Poder [...] *viene a ser la forma más sutil* (y, por tanto, la más difícil de neutralizar) *de sujeción, inhibición y destrucción de lo individual*» (Carnero, 1983: 28). Si ser citado por Bousoño cita en su estudio, esta tesis puede vincularse, al igual que la argumentación de Juan José Lanz, con las nociones desarrolladas por Michel Foucault a propósito del lenguaje como canalización de las estructuras de poder y represión (1966 y 1972) y que el filósofo francés señaló especialmente en su *Discurso sobre el lenguaje* (1972: 215-237). Por lo tanto, esta forma de rebelión ante el poder que, de acuerdo con Bousoño, se articula a través de la metapoesía, revela no una ruptura sino una continuidad de los novísimos con aquellas intenciones de los escritores del mediosiglo que quisieron contrarrestar el discurso franquista mediante la literatura; si bien aquéllos echaron mano del realismo para llevar a cabo su propia misión de rescate del lenguaje. De ahí que los novísimos, rechazando la asociación entre realismo y *engagement*, estén más cerca, como se ha dicho ya, de la corriente más «esteticista» de la poesía del mediosiglo; la que pudieron representar los nombres de Gil de Biedma, Carlos Barral o los hermanos Ferrater. Por ejemplo, como aquellas ideas que había defendido Barral en el artículo «Poesía no es comunicación», publicado en *Laye* en 1954, sobre la poesía como vía de conocimiento a través de la creación del lenguaje, frente a la inmediatez buscada de la poesía comprometida, con respecto a la cual aquel texto había sido leído como un polémico «grito de alarma» (Riera, 1990: 20). Ramón Pérez Parejo ha dedicado justamente su estudio *Metapoesía y ficción* (2002) a analizar este desarrollo por parte de los novísimos de la metapoesía como crítica del lenguaje que habían iniciado aquellos poetas del 50 que paulatinamente fueron alejándose de la poesía realista y social (Valente, Ángel González, Costafreda, Brines, Gil de Biedma), conformando así un arco generación del 50-novísimos que se vertebraba sobre el viejo eje del Simbolismo-Modernismo-Vanguardias y representó la clave principal de la renovación poética española con respecto al realismo de la posguerra (2002: 327-331). Un trabajo que confirma por lo tanto aquellas reflexiones sobre el arco Generación del 27-Generación del 50-Novísimos que habíamos visto citadas en los ensayos de Antonio Martínez Sarrión páginas atrás. Además, como hemos mostrado, los novísimos no se distinguieron de los escritores realistas del cincuenta sólo por los recursos literarios empleados, sino que el cambio de enfoque ideológico, la pérdida de prestigio del marxismo como alternativa al autoritarismo dictatorial franquista, suponía una nueva concepción de la figura del intelectual en los escritores de esta generación, un intelectual representado como bufón de la sociedad o como un ciudadano más, según hemos visto citando el articulismo de Javier Marías; en cualquier

---

<sup>80</sup>A la naturaleza esencialmente comunicativa de la poesía, pese a su carácter autorreferencial e imaginario, Carlos Bousoño dedicó su conocido y extenso estudio *Teoría de la expresión poética* (1985).

caso, una figura despojada del heroísmo mesiánico de antaño, característico de una concepción de la figura del escritor influida por el pensamiento de Sartre y sus tesis sobre el *engagement*, y más acorde con el rol del intelectual democrático.

Prosiguiendo con la reflexión de Carlos Bousoño sobre el uso de la metapoesía en los novísimos, éste escribe que ese procedimiento «es no sólo testimonio de las falacias de la razón y su desprecio por el individuo, sino denuncia y reprobación de la injuria que, de esta guisa, comete el espíritu de Totalidad contra la integridad del hombre» (Carnero, 1983: 61). Aunque Bousoño se muestre excéptico a la hora de emplear el término «posmodernidad» en sus trabajos, esos elementos que él indentifica aluden directamente a las ideas de destotalización, de desconfianza ante los metarrelatos, aquellas nociones que desarrollaron Hassan y Lyotard en sus estudios pioneros de la episteme posmoderna, como igualmente aluden al desmantelamiento de la idea de mimesis simplista que Linda Hutcheon ha visto en el corazón de la literatura posmoderna. Ciertamente, Andrew P. Debicki no ha dudado en manifestar que dichas características de la poesía novísima son rasgos evidentes de literatura posmodernista (1994: 193-253). En efecto, para Debicki está claro el nicho epistémico y estético en el que cabe situar a esos autores, ya que «esta poesía subrayaba ante todo el poder creador del lenguaje, y hacía hincapié en el valor primordial, y a veces independiente, de la forma verbal. Su esteticismo se relaciona con corrientes históricas y culturales de la época, y apunta hacia un nuevo período artístico que cabe dentro de casi todas las definiciones de la posmodernidad» (1994: 193). Veamos cómo él mismo lo había razonado:

Al hablar aquí de los «novísimos», quisiera enfocar no sólo a aquellos poetas incluidos en la antología de José María Castellet que dio nombre al grupo, sino también a otros cuyas características concuerdan con la visión artística dominante del periodo [...] Varios rasgos centrales de toda esta poesía la ligan a la postmodernidad: el énfasis en el lenguaje como manera de construir nuevas realidades más que comunicar mensajes inmutables, el empleo simultáneo de diversas perspectivas y diversos niveles de lenguaje, el interés en el proceso de poetización y en la metapoesía, y un cierto escepticismo en cuanto al valor de la literatura para captar significados, todos ejemplifican un rechazo de la confianza que dominaba la poesía de la modernidad [...] Al hacerlo, marcan el cierre de la época moderna y dan plena entrada a las perspectivas y actitudes de la postmodernidad. (Debicki, 1989: 15-16)

Finalmente, para terminar con el exámen de Carlos Bousoño sobre los novísimos, éste también ha religado, en la noción de metapoesía, la idea de la crítica al lenguaje como lenguaje de poder con la puesta en evidencia de la naturaleza autónoma de la obra literaria, sin ver incompatibilidad entre ambos propósitos: «la metapoesía, además de ser un desenmascaramiento y rebeldía contra el Poder, según ya vimos, es una manifestación del carácter imaginario, o sea, no real, de la obra estética» (Carnero, 1983: 56). Dicha aproximación a la escritura se puede ilustrar con un verso del mismo Guillermo Carnero: «invertir el proceso creador; no de la emoción al poema, sino al contrario» (1983: 204). Un recorrido a lo largo del cual el escritor sabe que, como Carnero escribe en otro verso, «no hay más que palabra al final del viaje» (1983: 207). Este procedimiento metapoético Carlos Bousoño lo ha resumido así: «las palabras nos remiten a un mundo que no es el de la experiencia, sino que el propio hecho poemático se ha encargado de construir. Dicho en forma distinta: el poema inventa su referente, del cual se constituye entonces en mero reflejo» (Carnero, 1983: 26). Una estrategia pues que converge con aquella que Pere Gimferrer proponía en uno de sus versos más conocidos: «ver en la luz el tránsito de la luz» (1988: 277). Procedimientos, pues, que

ponen al descubierto que Roland Barthes llamó la «ilusión referencial» sobre la que se sustenta la literatura realista (1984: 186). Como decía en clave autobiográfica el narrador de la novela de Azúa *Diario de un hombre humillado* (1987): «escribíamos que estábamos escribiendo que escribíamos» (2010: 137).

Ése es justamente el mecanismo que encontramos en las primeras novelas de Javier Marías, cuya arquitectura narrativa manifiesta, como ha dicho Alexis Grohmann, «the artificial nature of the fiction, as well as pointing to the hypertextual form» (2002: 34). Hipertextualidad literaria y cinematográfica que en *Los dominios del lobo y Travesía del horizonte* no hace sino enfatizar la esencia de la obra literaria como acto de escritura, como proceso de construcción, testimoniando así su naturaleza imaginaria. Eso supo verlo Masoliver-Ródenas cuando reseñaba la segunda de esas novelas, un relato en que «escritura e imaginación se deslizan en feliz armonía para dar vida a un libro donde el lector encuentra [...] al escritor en el proceso de la invención» (2004: 162). Unas novelas a las que también convendría la descripción que hizo Castellet de los poemas de Gimferrer en *Nueve novísimos*, contruidos sobre «un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas» (Castellet, 1970: 29). Artificiosas en el mismo sentido en que lo son los hipertextos cinematográficos y literarios en esas primeras novelas de Marías, artificiales en la medida en que remiten al ámbito de la experiencia cultural antes que al de la experiencia de la realidad inmediata.

Todos estos rasgos que hemos señalado en la poesía de los novísimos los hallamos igualmente en las novelas de Javier Marías durante el mismo periodo: el pastiche culturalista, la autorreferencia en la escritura, que es en el caso de Javier Marías, como podía serlo también en el de José María Guelbenzu, una metafictionalidad que pone al descubierto el engranaje novelístico para componer «ficciones de ficciones», como las llama Elide Pittarello (Marías, 1996: 11), el rechazo de la España de Franco que determinaba la búsqueda de modelos extranjeros no contaminados por la asociación con el franquismo que a ojos de Marías y los otros novísimos manchaba todo lo hispánico, o si esos modelos no eran extranjeros eran, como Juan Benet, aquellos que percibieron como marcadamente diferenciados de la cultura española del periodo franquista, la voluntad de dejar atrás a un lado las convenciones del realismo, la recuperación de la faceta lúdica de la literatura frente a la solemnidad del compromiso con lo social, y de resultados de esta actitud la consiguiente desmitificación o «destotalización» del papel de los escritores. Elementos que indican la clara ubicación epistémica y estética de Javier Marías y los novísimos dentro de la posmodernidad. Un nuevo periodo posmoderno que, como hemos explicado, se iniciaba en España al mismo tiempo que se daba el ocaso del régimen franquista, la época de transición o «pretransición» en la cual aquellos escritores estuvieron expuestos a todo tipo de novedades culturales y sociales que comenzaban a llegar del exterior.

Para esclarecer este compendio de rasgos asociados al «aire del tiempo» puede ser útil echar mano del concepto de *dominante* que ya utilizamos páginas atrás como factor explicativo de los cambios de la modernidad estética al posmodernismo. Brian McHale, como hemos dicho, ha sido uno de los autores que mayor empeño ha puesto en hacer de esa noción, empleada primero por los formalistas rusos y luego desarrollada por Roman Jakobson, una herramienta teórica con la que dar cuenta de una teoría explicativa de la posmodernidad. De manera parecida a como hemos utilizado anteriormente el concepto de «acción diferida» de Hal Foster para explicar este



movimiento de transición cultural del franquismo a la democracia, podemos emplear ahora la noción de «dominante» como elemento cohesionador de todos los rasgos estéticos y actitudinales de la cultura de «pretransición». Aparte de los trabajos citados de Brian McHale centrados en el cambio del modernismo al posmodernismo a partir de la dominante consideramos oportuno detenernos en el planteamiento original de Roman Jakobson.

Veamos las palabras de Jakobson pronunciadas en la conocida conferencia de 1935 donde reflexionaba sobre la noción (1977: 145-151): «la dominante peut se définir comme l'élément focal d'une oeuvre d'art: elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure» (1977: 145). Pero como el mismo Jakobson explica a continuación el concepto no es sólo aplicable a la obra de un artista concreto sino que puede extenderse al conjunto de las tendencias artísticas de un periodo dado: «on peut chercher l'existence d'une dominante non seulement dans le canon poétique, mais aussi bien dans l'art d'une époque, considérée comme formant un tout» (1977: 146). Roman Jakobson propone como ejemplos de dominante las artes plásticas para la época del Renacimiento, la música para la poesía romántica, así como en otros periodos la dominante ha sido la autosuficiente del arte, *l'art pour l'art* (1977: 145-146). Otro elemento planteado implícitamente en la conferencia de Jakobson pero que Domingo Ródenas ha explicitado, al comentar la noción de «dominante» a partir de ese texto de Jakobson (Ródenas de Moya, 1998: 83-84), es cómo «no debe restringirse el alcance del concepto al terreno de lo estético, puesto que una obra poética no se reduce a la función estética, sino que establece lazos de comunicación con la filosofía, la moral o la política» (Ródenas de Moya, 1998: 83). De este modo, y eso sí queda claro en la exposición del propio Jakobson, redundando en una visión de la historia literaria que escapa al falseamiento inevitable al que conduce entenderla como un proceso rígido de sustitución y evolución de nuevas formas por otras:

Les recherches sur la dominante ont eu d'importantes conséquences en ce qui concerne le concept formaliste d'évolution littéraire. Dans l'évolution de la forme poétique, il s'agit beaucoup moins de la disparition de certains éléments et de l'émergence de certains autres que de glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système, autrement dit, d'un changement de dominante. À l'intérieur d'un ensemble donné de normes poétiques générales, ou bien, plus particulièrement, dans un ensemble de normes valant pour un genre poétique donné, des éléments qui étaient originellement secondaires deviennent au contraire essentiels et de premier plan. Inversement, les éléments qui étaient originellement dominants n'ont plus qu'une importance mineure et deviennent facultatifs (Jakobson, 1977: 148)

De esta manera, se abandona la visión de la historia literaria como «evolucionismo» y se sustituye por otra que dé cuenta de las fluctuaciones reales del proceso histórico. Citemos otra vez las propias reflexiones de Jakobson en la conclusión de su conferencia:

Le changement, les transformations, dans les relations entre différents secteurs de l'art, devinrent une préoccupation centrale dans les travaux des formalistes. Cet aspect de l'analyse formaliste sur le terrain du langage poétique a véritablement frayé la voie à la recherche linguistique en général, dans la mesure où elle a fortement poussé à établir un pont entre la méthode historique diachronique et la méthode synchronique des coupes transversales. Ce fut la recherche formaliste qui démontra clairement que le changement, l'évolution, ne sont pas seulement des assertions d'ordre historique (d'abord il y avait A, puis A, s'installe à la place de A), mais que le changement est aussi un fait synchronique directement vécu, et une valeur artistique pertinente.

Le lecteur d'un poème ou le spectateur d'un tableau est réellement attentif à deux ordres: d'un côté, le canon traditionnel; de l'autre, la nouveauté artistique comme déviation de ce canon. C'est sur la teoile de fond de la tradition que l'innovation est perçue. Les études formalistes ont démontré que c'est setter simultanéité entre le maintien de la tradition et la ruptura avec la tradition qui forme l'essence de toute nouvelle oeuvre d'art (1977: 150-151)

Al hablar de la noción dominante de discurso contra la cual habían reaccionado los novísimos es posible que Jaime Siles tuviera en consideración estas reflexiones de Roman Jakobson, aunque no lo cite explícitamente ni tampoco haga mención a los trabajos más recientes de Fokkema o Brian McHale. Así, podríamos postular como dominante de la literatura española entre el final de los sesenta y la primera mitad de los setenta, la reacción contra las percibidas convenciones de la tradición literaria española, en particular aquellos aspectos que desde el final de la Guerra Civil más habían destacado los autores españoles; costumbrismo, realismo o crítica social. Este es el factor que puede servir para explicar la compleja dialéctica entre ruptura y tradición que se dio en aquella época en el campo literario español y el lazo que vincula a determinados autores de las generaciones del 50 y del 70, como Juan Benet y Javier Marías. Este factor dominante puede traducirse de este modo como el largo proceso de restitución de la modernidad estética que conlleva necesariamente una restitución de la razón democrática, en la expresión de Manuel Vázquez Montalbán.

Así el nuevo enfoque de la idea del compromiso literario como comprimiso con la escritura podía explicar las incomprendiones con que fueron recibidas las obras de los novísimos, y las novelas juveniles de Javier Marías. Detengámonos ahora con mayor detenimiento viendo cómo los textos de Marías entre 1970 y 1975 confirman lo anteriormente expuesto: estos rasgos de posmodernidad que evidencian el cambio de dominante en la literatura española en la reconstrucción de la modernidad literaria. Tal como explica Jaime Siles, esta nueva aproximación implica necesariamente un cambio en el tipo de lector que van a postular los textos de estos escritores:

Los novísimos querían y buscaban [...] un discurso, muy determinado, hecho a la medida (y a las exigencias) de un arquetipo, aún más determinado, de un texto en busca de un lector. Ese lector (los novísimos sabían *para quien escribían y, para quien no*) [...] era un *iniciado* y debía ser un conocedor, esto es, alguien lo suficientemente familiarizado con las claves de la literatura como para poder descubrir los ejes de un poema y situarlos en su correspondiente y exacto sistema referencial<sup>81</sup>. (1989: 10-11)

En efecto, Jordi Gracia escribe que con los poemas de *Arde el mar* se obligaba al lector español de 1965 «a accionar mecanismos de lectura abandonados, donde la mirada y la inteligencia debían reeducarse, o recuperarse el entrenamiento de una lectura de Rimbaud, de Lautréamont, de Pound o del García Lorca de *Poeta en Nueva York*» (Gimferrer, 1965: 64). De manera análoga las dos primeras novelas de Javier Marías demandaban del lector un ejercicio parecido de adecuación de la mirada. Es oportuno señalar que los mismos autores fueron conscientes de la novedad (y la dificultad) que aquello podía acarrear en ese tiempo en España. Por ejemplo, el mismo Pere Gimferrer, al reseñar la segunda novela de Javier Marías, había escrito: «del

---

<sup>81</sup>Este proceder ha merecido la revisión crítica de autores de la generación posterior, que han recuperado las tesis del *engagement* izquierdista, así Marta Sanz en el ensayo *No tan incendiario*: «Cuando, desde el pop y los novísimos, se anula la oposición entre lo “alto” y “lo popular” –por fin nos tomamos en serio a la Piquer y a Marilyn Monroe- y, por arte de magia, se generan algunas de las formas de arte más elitistas de nuestra historia literaria» (2014: 91).

deliberado exotismo de los modelos elegidos, derivarán, a lo que entiendo, las principales dificultades de comprensión con las que puede tropezar una obra como *Travesía del horizonte*» (1973: 185). Como podía aplicarse el comentario a sus propios poemas de la época, los de *Arde el mar* o los de *La muerte en Beverly Hills*. Este segundo libro comparte además con *Los dominios del lobo* la fijación por los iconos de la mitología cinematográfica del Hollywood clásico. Como los gangsters y los detectives en la novela de Marías, en los versos de Pere Gimferrer comparecían las actrices Jean Harlow y Ava Gardner, el tabaco rubio y el whisky, los smoking y los zapatos de charol, las pistolas humeantes y los detectives, todo «bajo la luz pesada y densa de los focos» (Gimferrer, 2000b: 186).

Como ha dicho Jaime Siles, los novísimos buscaban un tipo de lector muy específico, un *iniciado*. Un lector ideal en las antípodas de aquel que hubiera deseado postular la literatura realista y social: «destinatario callejero de cultura proletaria, ente totalmente quimérico como lector de poemas», según escribía Guillermo Carnero (2008: 69). Al contrario, la poesía novísima como las novelas de Javier Marías demandan del lector una familiaridad con el material que sirve de referencia o modelo, un conocimiento previo que le permita descodificar esa constelación de citas y alusiones, abiertas o sobreentendidas. En definitiva, son escritos cuyas estrategias textuales, empleando la terminología de Umberto Eco, prevén una clase de Lector Modelo específico. Un lector «capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él [el autor] y de moverse interpretativamente» (Eco, 1979a: 80). Como se sabe la noción de «Lector modelo» en el sentido que le otorga Eco es entendida como un lector virtual capaz de cooperar en la interpretación del texto de la manera pensada por el autor: «el Lector Modelo es un *conjunto de condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado» (1979a: 89). Es decir, una categoría narratológica que se desprende de las estrategias retóricas empleadas por el autor del texto<sup>82</sup>.

Dicho concepto tomado de la estética de la recepción resulta útil para abordar las primeras novelas de Javier Marías y las obras de la generación novísima en conjunto. Pues ésta es exactamente la clase de lector cómplice que postulan sus escritos, a quien se le reclama una «actividad cooperativa, en virtud de la cual el destinatario extrae del texto lo que el texto no dice (sino que presupone, promete, entraña e implica lógicamente), llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad» (Eco, 1979a: 13).

El éxito de estos escritores confirmaba la existencia de lectores reales que podían confundirse con el lector modelo que proponían sus obras: un lector que supiese reconocer las parodias y pastiches por lo que eran, que reconociera las citas o alusiones sobreentendidas, que se devolviera, en fin, con soltura por entre la «turbamulta» de referencias culturales. Los receptores reales de la literatura de los novísimos son así bien distintos del quimérico «lector modelo» que pudo haber propuesto la literatura realista

---

<sup>82</sup>De la abundante bibliografía sobre las nociones de «autor» o «lector», «modelo» o «implícito», puede destacarse Barthes, *et al.*, 1966; Eco, 1962, 1979a y 1984b; Genette, 1972; Iser, 1974 y 1976. Recordemos que la idea de «autor implícito» fue ya planteada por Wayne C. Booth en su estudio sobre las novelas de Henry James (Booth, 1961). De otra parte, conviene recordar el práctico listado de referencias que proporciona Umberto Eco sobre *reader-oriented criticism* en 1994: 23, y también Acosta Gómez (1989).

de temática social. Gracia y Ródenas de Moya los han definido de esta manera: «un público quizá muy joven, lectores de veintitantos años, como el que buscan Pere Gimferrer en 1966 con su *Arde el mar*, José María Guelbenzu con *El mercurio* en 1968 o Manuel Vázquez Montalbán con su *Manifiesto subnormal* en 1969» (2011: 5). Un lector que en la España de 1970 era, por lo tanto, como los mismos autores, universitario, de probable extracción burguesa, joven y ávido de nuevos nutrientes culturales. Un lector posiblemente con conciencia de *happy few*, que se reconociese en la experiencia de los autores y que tal vez pudiera sostener, como Félix de Azúa, esta afirmación: «nosotros, orgullosos de ser un puñado de ilustrados en un país salvaje» (2013a: 36).

Así pues, el lector modelo postulado por *Los dominios del lobo* sería pues uno versado en el lenguaje visual cinematográfico y los *topoi* del cine clásico de Hollywood, como *Travesía del horizonte* presuponía en su lector modelo una familiaridad con la novela británica de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Comentaba Julia Barella que los novísimos buscaban *epatar* por la cantidad y rareza de sus referencias culturales. Eso también será cierto en Javier Marías. Marías no sólo era uno de los nuevos novelistas españoles más influidos por el cine, como había afirmado en 1970 Vicente Molina Foix; y tampoco se trataba de que su primera novela fuera una traslación de sus películas americanas predilectas, es que su absoluta «americanización» hacía de ella una pieza insólita en el panorama literario español.

Hasta el punto una rareza que Alexis Grohmann la ha llamado la primera «novela extranjera» de la literatura española. Escrita en español, por un autor español, pero de ambientación completamente extrahispánica, el argumento de *Los dominios del lobo* transcurre en un país extranjero de habla inglesa, los Estados Unidos, y en ella no aparece un solo personaje de nacionalidad española o hispanohablante: «as far as I am aware, it is the first ever «foreign» Spanish novel, that is to say, a novel written by a Spanish author, and not set in Spain or another Spanish-speaking country, and not populated by any Spanish or Hispanic characters» (Grohmann, 2002: 29). Un cosmopolitismo literario que no sólo estaba en la línea de los poetas «novísimos» sino que se asemeja en la parecida función que tiene en la obra de éstos la utilización de referentes y topónimos extranjeros:

exactly like the foreign names used by the *novísimos* poets in their works, they are, on the one hand, artificial references with an aesthetic value and, on the other hand, significant in terms of their phonetic value in that, together with the place names, they contribute to the creation of an America which is in some ways more American than the real one, a mediated, intertextual America that is extravagantly American, because it has a heightened awareness of its Americanness. (Grohmann, 2002: 35)

Recordemos a propósito cómo Prieto de Paula señalaba el empleo de referencias a lugares y épocas de intenso significado cultural en la poesía novísima. La utilización de estos significantes con los que intensificar la experiencia cultural se encuentra también y en la misma medida en las novelas de Javier Marías. De esta manera, Alexis Grohmann puede escribir: «another element that contributes to the artificiality, fictionality, and anti-realism of the text is the use of American names. The place-names already have an almost mythical or unreal quality because the average reader is acquainted with them through films or novels. Chicago or Los Angeles, New Orleans or Mississippi, connote more than just the concrete realities they denote» (2002: 34-35). El

trabajo de hiper-americanización de América llevado a cabo por Javier Marías en *Los dominios del lobo* puede plantearse como un ejercicio de «sobresignificación». «Hipercodificación estética» en la terminología de Umberto Eco (1976: 204-218; 1984a: 316-340). O más concretamente en este caso de «hipercodificaciones intertextuales», como ha propuesto Eco para designar las «sobresignificaciones» semánticas basadas en la intertextualidad (Eco, 1976: 209-212; 1979a: 112-122). Una hipercodificación intertextual que en *Los dominios del lobo* remite que, como *La muerte en Beverly Hills* de Gimferrer, remite al cine de Hollywood y está destinada a realzar la naturaleza estética, ficcional, artificial en suma, de la América representada en la novela. Es una potenciación de signos (nombres, topónimos) fuertemente connotados, San Francisco, Los Ángeles, Nueva York, Chicago, como en la poesía novísima lo son Venecia, Grecia o Bizancio. Un proceder opuesto al del escritor realista, costumbrista o naturalista, que aspira a representar la realidad con las menores mediaciones y estilizaciones posibles; recordemos además lo que Javier Marías afirmaba sobre Émile Zola y su desconfianza respecto a los métodos literarios basados en la «comprobación». En *Los dominios del lobo*, y en contraste con la tradición hispanocéntrica y castiza, los Estados Unidos adquieren una dimensión simbólica, una idea que representa la modernidad antes un espacio real y concreto, y que sería posible vincular, en este aspecto, al precedente literario de la *América* de Kafka.

Volviendo sobre la vinculación señalada anteriormente entre *Los dominios del lobo* y la *Lolita* de Nabokov, la situación del escritor ruso se parece también a la de Javier Marías al ponerse a escribir su novela. Vladimir Nabokov era un exiliado en un país que no conocía bien y que en gran medida tuvo que fabular para poder escribir sobre él; Javier Marías sólo conocía –pese a las breves residencias infantiles– los Estados Unidos por la intermediación de la pantalla cinematográfica. Es posible encontrar en la condición marcada y forzosamente extraterritorial del novelista ruso un modelo en ciertos aspectos para la literatura de Marías. Una condición de exiliado que en alguna oportunidad Javier Marías ha destacado como virtud; así en su semblanza del autor ruso escribe: «según Nabokov, todos los artistas vivían en una especie de constante exilio» (2009b: 107). Hay en todo esto una correspondencia con la situación de «expatriación simulada» que Jordi Gracia indicó en la actitud de los novísimos.

Nabokov no es sólo precedente y modelo para Javier Marías al haber recreado un país extranjero mediante la imaginación, lo es sobre todo por el exagerado y, en cierto modo, anómalo tratamiento del lenguaje al que le obligaba su estatuto de exiliado lingüístico. Nabokov en tanto que traductor o intérprete de sí mismo, del ruso al inglés y viceversa, resulta un ejemplo por antonomasia de escritor en el que la lengua de origen parece ser indiferente en la creación literaria, como ha apuntado Javier Marías (2000: 374-375). Eso no ha menoscabado la importancia de la obra bilingüe de Nabokov, que es, afirma Marías, una de las más importantes del siglo XX «aunque sea extraterritorial y carezca de nacionalidad muy precisa, una prueba más de que la lengua en que un escritor escribe es de gran importancia, pero no lo determinante. O, dicho con mayor atrevimiento, su importancia, con ser enorme, no deja de ser secundaria» (2009b: 169). Así la naturaleza lingüística dual de Nabokov es a ojos de Javier Marías su mayor virtud como escritor ya que debido a esta razón:

Su conciencia de las lenguas era justificadamente inmensa, ya que hubo de renunciar a su ruso natal para escribir en inglés cuando ya era un hombre maduro. Su inglés es uno de los más precisos que se conocen, exacto hasta la pedantería, con una utilización desenvuelta de términos

que la mayoría de los demás escritores han visto como mucho en los diccionarios, de una riqueza léxica abrumadora (2000: 429)

De igual manera en que para Javier Marías *Lolita* «es una de las obras con un inglés más rico y preciso de la literatura de este siglo» (2009b: 176). George Steiner ha definido esta empresa de Nabokov como el querer «forjarse una lengua anglo-americana suntuosamente personal»; un hecho que según Steiner, como apuntaba también Javier Marías, responde a la aguda conciencia lingüística de Nabokov, una conciencia que, de acuerdo con Steiner, es en Nabokov el resultado de la discontinuidad entre la lengua materna y la lengua poética, literaria (Steiner, 2001: 233).

Este elemento podemos encontrarlo igualmente en Javier Marías si pensamos en cómo él buscará primero con la imitación de estilos ajenos y luego con la traducción darse a sí mismo un idioma en cierto sentido personal, una modulación propia del español, reveladora de una temprana conciencia literaria relativa al uso de la lengua, que no disminuye en su producción anterior, como lo demuestra este pasaje reflexivo de *Tu rostro mañana*:

Y ese habla, o esa lengua, son casi lo único que algunos poseen y dan y reciben; los más pobres, los más humildes, los desheredados, los iletrados, los cautivos, los infelices, los sojuzgados; los apestados y los contrahechos, como aquel rey nuestro de Shakespeare, Ricardo III, que le sacó tanto provecho a su labia persuasora. Es lo que no puede quitárseles, el hablar, la lengua, tal vez lo único que han aprendido y que saben, lo que les sirve para dirigirse a sus hijos o a sus amores, aquello con lo que bromean, quieren, se defienden, padecen, consuelan, rezan, se desahogan, imploran, persuaden, salvan y convencen; y también con lo que empozoñan, instigan, odian, perjuran, insultan, maldicen y traicionan, corrompen, se condenan y se vengan (2009a: 353)

Cuando resaltamos la porosidad estética generacional entre los campos de la poesía y la novela, señalamos que la asimilación de Javier Marías a los poetas se veía tanto más reforzada por su faceta de traductor de poesía. El mismo Marías ha sido consciente de esta circunstancia y ha dejado constancia de ello por escrito en los escasos pero valiosos ensayos que ha dedicado a la labor del traductor: «Ausencia y memoria en la traducción poética» (Marías, 2000: 371-382) y «La traducción como fingimiento y representación» (Marías, 2000: 383-392). Según Javier Marías la traducción es una interpretación en la acepción más amplia de la palabra. Una recreación y por tanto una actividad en lo esencial no distinta a la creación literaria en un sentido escrito, tanto más en el ámbito poético porque «la poesía es el territorio donde todas las fronteras, de la índole que sean, se hacen más difusas y en ocasiones invisibles» (Marías, 2000: 371). Por ello, de acuerdo con el razonamiento de Marías, la traducción poética estará tanto más cerca del ámbito de la creación, o lo que es lo mismo, tanto más cerca la labor translaticia se asemejará entonces a la actividad creadora originaria.

Se pueden extrapolar estas reflexiones de Javier Marías a la totalidad del ejercicio de la traducción literaria, como él mismo se encarga de hacer, siempre que el elemento *literario*, la dimensión estética de la escritura, esté puesta en primer plano. El trabajo de Gareth Wood (2012), así como el estudio de Ilse Logie (Steenmeijer, 2001: 67-76), sobre la faceta de traductor de Javier Marías es referencia obligada en este punto. Logie argumenta que la traducción es el verdadero estímulo de la creación literaria en Javier Marías. Así, la autora sostiene que a través de la producción novelística de Marías «se desprende una concepción de la traducción reñida con el tradicional planteamiento jerárquico que opone “creación” a “recreación parasitaria”»

(Steenmeijer, 2001: 67). Las ideas de Javier Marías sobre la traducción son deudoras, como se hace manifiesto en el texto, de las de Walter Benjamin en «La tarea del traductor» (1955: 77-88). Como hace Marías, Benjamin concibe la traducción a «mitad de camino entre la teoría y la obra literaria» (1955: 84). Éstos son –dice Marías– «los autores que han rondado más de cerca la idea de una posible indiferenciación entre traducción y creación literarias» (2000: 371). Javier Marías mismo declaraba en una entrevista de los primeros noventa: «hace ya unos años que traduzco muy poco, porque lleva mucho tiempo y se parece demasiado a escribir como para poder simultanear las dos cosas» (Iborra, 2001: 154). En efecto, el pensamiento de Javier Marías sobre la tarea translaticia se ha dirigido sobre todo a las nociones de «creación» y «recreación», resaltando las afinidades entre las dos actividades. Desde su propia experiencia lo ha contado en «Mi libro favorito» (Marías, 2000: 398-401), acerca de su traducción del *Tristram Shandy* de Sterne. Los razonamientos de Javier Marías se hallan en la línea sostenida por Steiner sobre la problemática de la traducción como ámbito fronterizo entre la fidelidad al sentido literal y la creación original<sup>83</sup> (Steiner, 1975: 23-70 y 422-479).

Es posible entonces vincular así el ejercicio de la traducción con la *progymnasmata*, planteada por Alexis Grohmann, y la idea de «espíritu de emulación» como etapa decisiva en la forja del estilo de un escritor. El propio Javier Marías ha escrito: «hasta cierto punto considero –como creo que todo traductor de literatura debería hacer– esos textos míos que hacen reconocible en mi lengua a Laurence Sterne, Joseph Conrad o Sir Thomas Browne, tan propios como mis novelas» (2000: 63). En convergencia con la lectura de Grohmann, en su estudio *Ilse Logie* coincide con nosotros en señalar que el papel de la traducción como recreación de un estilo ajeno en Marías es enfocado en tanto que «una forma de asentar magisterio (*imitatio veterum*) [...] juzgada constitutiva de la propia escritura» (Steenmeijer, 2001: 68). Javier Marías ha sido claro en este aspecto:

Quien quiera ser escritor y conozca dos idiomas, que traduzca, que traduzca. Si se consigue olvidar el propio estilo (en el supuesto de que se tenga, ya que se es un principiante), y uno se pone al servicio de otro estilo más elevado, y se logra reescribir en la propia lengua materna de forma decente y eficaz, es decir, “bien”, lo que han escrito Conrad, Sterne o Stevenson, el instrumento que uno usa se afina, se pule... Ninguna otra práctica literaria aporta tanto (Marías, 2008a: 23-24)

La traducción será un elemento relevante en la obra posterior de Javier Marías:

Existe un elemento de traducción entre el pensamiento y la palabra, y en mis últimas novelas, a partir de *El hombre sentimental*, prácticamente todos los protagonistas son mediadores que carecen de voz propia. Por ejemplo, el hombre sentimental es un cantante de ópera: tiene que recitar lo que otro ha compuesto; no utiliza su propia voz, transmite lo que otro ha dicho. En *Todas las almas*, se trata de un profesor que está en Oxford; ahora bien, un profesor es alguien que transmite un saber, un saber ya conocido. En *Corazón tan blanco*, se trata directamente de un intérprete de Naciones Unidas. En *Mañana en la batalla piensa en mí*, es un negro literario, es decir, alguien que pone su voz al servicio de otro: un rey, un político, o un obispo. Y en *Tu rostro mañana*, es un «intérprete de vidas», alguien a quien recurre el MI6 para interpretar a la gente, es un traductor de vidas (2008a: 13)

---

<sup>83</sup>Aunque no podemos profundizar ahora en esta cuestión, es pertinente remitir también a las ulteriores reflexiones de Umberto Eco acerca de la relación entre creación y reproducción (2003).

El ejercicio de la traducción es por tanto crucial en el enriquecimiento de la lengua literaria en Javier Marías y en la fragua de su estilo maduro. Este proceso de búsqueda de la impronta propia en el lenguaje pasando por la imitación o traducción de unos estilos ajenos puede equipararse al proceso de transformación de la lengua materna en *lengua matriz*, como la ha denominado el filósofo Emilio Lledó (2013: 41). Arrancada de la lengua materna esa «lengua matriz» es la «palabra propia», la «voz personal e insustituible que nos singulariza» (2013: 41 y 66). Esa búsqueda de la lengua matriz lo había llevado precisamente a alejarse de España en sus dos primeras novelas, persiguiendo en su prosa un extrañamiento y una distancia con respecto a todo lo español, sobre todo el idioma español que, a pesar de la bisoñez de Marías entonces, no tenía nada de accidental ni de inocente. «Yo no quería hablar de España» (Marías, 2000: 55), escribió resumiendo el proceso de creación que lo condujo a *Los dominios del lobo*.

Retomando la idea del pastiche como característica de la literatura de los novísimos, Alexis Grohmann ha utilizado el mismo planteamiento para describir el aluvión de parodias, homenajes e influencias cinematográficas en general de la primera novela de Javier Marías:

*Los dominios del lobo* is a novel essentially imitating Hollywood film genres of the 1930s, 40s and 50s: the action-packed storylines involving playful, witty, and entertaining tales of gangsters and gangster warfare and rivalry, prisoners, hidden money, murder, blackmail, racketeering, corruption, double-crossing, friendship, love, sex, and greed are pastiches of comedies, melodramas, and especially gangster movies and *film noirs* of those three decades (Grohmann, 2002: 31)

Todos estos elementos traen a la mente en efecto el eclecticismo «esquizofrénico» de que hablaba Javier Marías que no era en realidad sino una manera de aludir a los rasgos posmodernistas a que apuntan Grohmann con su noción de *imitative writing* o David K. Herzberger con la de *derivate innovation*. A ello responde, en primer lugar, el lenguaje narrativo empleado en *Los dominios del lobo*, que por momentos recuerdan un español de doblaje cinematográfico con sus diálogos estereotipados. Valga de ejemplo el siguiente intercambio:

-Está bien, chico, está bien. Esto era un calentamiento. Vamos de nuevo.

[...]

-Vamos a cambiar de mesa.

-Eso no puede ser, George –dijo Finch-. Esta es la mesa para apostar contra la casa.

-Vamos a cambiar –le contestó el joven-. No me fío de la mesa.

(Marías, 1971: 121)

Es una escena ambientada en un salón de billares que se diría sacada de la película *El buscavidas*, con su mundo de apuestas semi-legales y rivalidades enconadas entre los jugadores. O este intercambio galante entre dos personajes que evoca los diálogos de mil comedias sentimentales:

-Buenas noches, señorita Curzon –dijo el abuelo con voz pomposa-. Me he permitido el atrevimiento de traerle un obsequio navideño. Es poca cosa. Para que tomemos unas copas juntos. –Y sacó de debajo del abrigo una botella de champagne.



-Oh, no debió haberse molestado, es usted demasiado amable, señor Taeger –dijo la señorita Curzon, y añadió haciéndose a un lado para dejarle entre-: Pase, por favor.

(Marías, 1971: 39)

En último lugar, un elemento conspicuo que pretende llamar la atención sobre el aspecto irreal de la novela, o mejor dicho, de convención codificada por el cine es el neologismo «jamesgagney», empleado para caracterizar a uno de los personajes:

-¿Cuánto quiere?

A Barr le encantó aquella pregunta. Se sentía importante y jamescagney. Intentó poner cara de duro y contestó secamente:

-Quinientos ahora y quinientos cuando termine la semana.

(Marías, 1971: 84)

Ése posiblemente sea el ejemplo más exacerbado de la mediatización cinematográfica de la novela: el momento en que el compositor Terence Barr se dispone a chantajear a otro de los personajes, y al hacerlo adopta conscientemente el rol de «tipo duro» en el que estaba especializado el actor James Cagney. Para Grohmann este momento «encapsulates the parodic and playful nature of the novel: Barr, evidently self-conscious about the acting he is doing [...] emulates the archetypal tough guy and is described by way of a mediatory, cinematic, and artificial adjective which draws attention to the intertextual or hypertextual nature of the text» (2002: 32). Así, los personajes mismos del relato parecen conscientes del pastiche de género en que consiste toda la novela: Terence Barr se cala el disfraz del «tipo duro» arquetípico –James Cagney-, como los actores Glenda Reeves y Arthur Taegger interpretan sus papeles en *Muerte en el bosque*, la película dentro de la película interlacada en *Los dominios del lobo* (Marías, 1971: 183-225). Un film, infiere el lector, no muy distinto de su anterior melodrama de amores imposibles y asesinatos –*Pasión ilimitada* (Marías, 1971: 135)- y que anticipa, en una ironía cruel, el final trágico que les espera en sus vidas reales (Marías, 1971: 225-233). Un entrelazamiento de ecos metaficcionales que recalca la naturaleza literaria e irónica de *Los dominios del lobo*. Una dimensión metaficcional que se ve tanto más por la *mise en abyme*<sup>84</sup> con la que finaliza la novela, donde se revela que toda la narración forma parte de una película que el espectador/lector ha presenciado/leído: en la última frase del libro se lee «mientras Herb Rowe, hablaba, hubo un movimiento de cámara hacia una ventana y se vieron los rascacielos» (Marías, 1971: 329).

Un estudio detallado de las distintas tramas que se entrecruzan para componer la peripecia argumental de *Los dominios del lobo*, y sus deudas cinematográficas más evidentes (aquellas escenas que parecen remitir directamente a alguna película en concreto más que ser un pastiche de género), puede leerse en el estudio de Alexis Grohmann (2002: 29-35). Postulando de esta manera la relación dialógica, en el sentido bajtiano, que la novela de Javier Marías mantiene con los géneros cinematográficos del

---

<sup>84</sup>Como puso de manifiesto Dällenbach en su trabajo clásico sobre el «relato especular» (1977) esta técnica es una puesta en escena, una representación del mismo acto narrativo. Escritos de referencia clásicos sobre la novela como género autorreferencial son los de Robert Alter (1975) y el conocido ensayo de Borges «Magias parciales del Quijote» (1996: 45-47) que dio título al trabajo de Alter.

cine de posguerra americano (Grohmann, 2002: 33). Por lo que hace a esta deuda cinematográfica, Grohmann identifica en la matriz de *Los dominios del lobo* la influencia de cerca de dos docenas de películas clásicas de Hollywood<sup>85</sup>. Películas de género que van desde el melodrama al cine negro y la intriga, pasando por el sub-género de las películas de *gangsters*. Tal como explica Grohmann, apoyándose en los recursos teóricos de Genette, el método paródico de *Los dominios del lobo* consiste en «identifying and generalizing the idiolect of these cinematic genres, borrowing their stylistic and thematic, that is to say their generic language or code» (2002: 31). Sus protagonistas, como reconocía el mismo Javier Marías estaban inspirados en personajes tanto reales como imaginarios: John Wayne, Elisha Cook Jr., Scott Carey o el Barón de Arizona (1971: 331 y 2005: 30). Incluso los modelos literarios que ha citado Marías – Faulkner, Hammett, Dos Passos, Van Dine y O’Hara- fueron pasados por el filtro de sus «literales o aproximadas transposiciones cinematográficas» (2005: 30). Un hecho que da lugar a una curiosa «chain of imitative writings», como dice Grohmann, pues muchas de esas cintas imitadas por Javier Marías eran a su vez adaptaciones o imitaciones de novelas de autores de género como James M. Cain, Raymond Chandler o Dashiell Hammett (Grohmann, 2002: 34). Todos estos ingredientes mediatizadores, el juego especular, la imitación del diálogo cinematográfico, están orientados, según ha dicho Alexis Grohmann, a crear un efecto de «desfamiliarización» (2002: 35). Un procedimiento recurrente en la obra de Javier Marías que Grohmann ha señalado en otros lugares, por ejemplo, en el extrañamiento estilizador y un tanto barroco del lenguaje en *El siglo* (Grohmann, 2002: 59 y 68). Ello testimonia efectivamente una aguda conciencia literaria desde el comienzo mismo de la carrera de Javier Marías. Pues, según estipuló Shklovsky, al postular el concepto de «desfamiliarización», este recurso, que «desfamiliariza», nos aleja de la referencialidad, de lo habitual y rompe la convención de la comunicación del lenguaje ordinario, es la esencia misma de la literatura<sup>86</sup> (Sim, 1995: 359-361). De su parte, Heike Scharm ha manifestado que en *Los dominios del lobo* Marías ejecuta una inversión irónica de los tópicos, proyectando sobre los Estados Unidos los clichés del cine que se tienen sobre ese país de la misma manera que los extranjeros proyectan sobre España clichés folclóricos: «Marías recurre a tópicos nacionales para escribir una obra exótica, apoyada en una imagen mítica de la cultura estadounidense igualmente “folclórica” y alejada de la realidad con lo era en su momento la de la España de Mérimée» (Scharm, 2013: 34). Scharm ha simbolizado el procedimiento con la imagen de «Cowboys y gangsters contra toreros y gitanos» (2013: 33-37).

Por todo esto la metáfora de «novela extranjera en español» que proponía Alexis Grohmann para definir *Los dominios del lobo* podría traducirse a su vez como trasposición literaria de una «película americana de Hollywood doblada al español». El léxico empleado y las construcciones apuntan a los clichés y frases hechas oídos en la pantalla; en una aproximación al diálogo novelesco que contrasta con las pretensiones de fidelidad a la lengua oral del habla cotidiana que buscó reproducir la literatura

---

<sup>85</sup>La lista que propone Grohmann es la siguiente: *The Magnificent Ambersons, Cat on a Hot Tin Roof, Written on the Wind, The Brothers Rico, The Bonnie Parker Story, Shadow of a Doubt, The Treasure of the Sierra Madre, Rope of Sand, The Big Steal, Little Caesar, The Public Enemy, Scarface, White Heat, Baby Face Nelson, Laura, Double Indemnity, The Postman Always Rings Twice, The Big Sleep, Gaslight, Rage in Heaven, This Gun for Hire* (2002: 31-33).

<sup>86</sup>Sobre el concepto de «desfamiliarización» o «extrañamiento» volveremos en la segunda parte del trabajo.

neorrealista española, sobre todo a partir de *La colmena* de Cela y que culminaría en *El Jarama* de Sánchez Ferlosio. Esta experiencia de fascinación e imitación de la narrativa cinematográfica que da pie a *Los dominios del lobo* la hallamos también por cierto en el «Itinerario de un escritor» de Pere Gimferrer, coincidente además con el caso de Marías en lo biográfico. Gimferrer escribe: «he dicho más de una vez que el primer impulso que lleva a querer escribir es mimético. Escribimos porque queremos imitar y reproducir algo que nos ha gustado de la lectura. [...] el primer impulso de escribir lo tuve hacia los siete u ocho años y consistió exactamente en novelar, con mayor o menor acierto, una película del *Far-West*, un western que había visto en un cine de pueblo» (1993: 12-13). Sorprende el paralelismo perfecto con la situación de Javier Marías, que hizo exactamente eso mismo en *Los dominios del lobo*, novelar la aventura vista en la butaca de un cine, no de pueblo, sino de la cinemateca de París. Algo que no sólo confirma una vez más la conciencia en estos escritores de la necesidad del modelo en la forja del escritor, sino que es todo «un indicio de la fascinación que ofrecía el mundo cinematográfico para una persona de mi generación» (Gimferrer, 1993: 13).

Señalamos antes que las revistas para cinéfilos como *Film Ideal* o *Griffith* fueron uno de los vértices sobre los que se construyó el grupo novísimos original. La importancia del cine, su lenguaje, sus mitologías, no es privativa de la obra de Javier Marías, o Pere Gimferrer, sino, como vemos visto que apuntaban Félix de Azúa, una especie de *lingua franca* generacional. Quizás sea imposible encontrar una ejemplificación mejor de esto que en los versos del poema «El cine de los sábados», que Antonio Martínez Sarrión había contribuido a *Nueve novísimos* (Castellet, 1970: 91), y con el que Terenci Moix iba a subtítular en 1990 su primer libro de memorias. En ellos se revela el significado y el valor real del séptimo arte para los escritores de la generación; el deslumbramiento de las «maravillas del cine galerías/de luz parpadeante entre silbidos» en contraste cruel con «la cena desabrida y fría» (Castellet, 1970: 91). Símbolo evidente de la mediocre realidad de la España de Franco. En clave generacional, Martínez Sarrión ha razonado: «el cine fue una instancia sublimadora esencial [...] de la postguerra española; el mundo que nos sugerían en la pantalla no tenía nada que ver con la sórdida realidad nacional [...] El cine cumplía, mejor que los tebeos y los cuentos, ese papel sublimador [...] por un lado estaba el mundo gris, acongojante, carencial y rutinario de la realidad, y por otro el mundo del cine» (Campbell, 1971: 153).

Unas reflexiones que es posible enlazar con estas otras de Manuel Vázquez Montalbán: «Éramos conscientes de que había otro mundo, otra realidad, y en cierto sentido eso nos forzaba a la evasión. Por eso fuimos tan cinéfilos, porque buscábamos en las salas oscuras de los cinematógrafos aquellas realidades en technicolor o en un privilegiado claroscuro [...] que nada tenía que ver con el color luto o medio luto de las altas damas del franquismo» (1998: 69). Vázquez Montalbán explicaba la cinefilia de los escritores de su generación por la necesidad de buscar modelos (morales, estilísticos) ajenos a los de la sociedad franquista, y podemos ver entonces en *Los dominios del lobo* una muestra llevada al extremo de esa necesidad. Por extraño que parezca, en esa cinefilia sobre la que se proyecta el deseo de huir simbólicamente de España encontramos, en un evidente nexo de unidad generacional, un engarce entre escritores tan distintos como Javier Marías y Manuel Vázquez Montalbán. Pensemos además en una novela de Vázquez Montalbán como *Tatuaje* (1974), la segunda del ciclo Carvalho. Una historia en la que el título de la canción homónima de Concha Pinquer

funciona como lo hace implícitamente las historias del cine americano. Así el marino extranjero de la canción de la Piquer («alto y rubio como la cerveza», en contraste con los hombres españoles, bajos y morenos), es una metáfora de los anhelos de huida ante la opresiva y pobre realidad española (Vázquez Montalbán, 1971: 39-40). El mismo sentido que Javier Marías veía en el cine para los chicos de su edad: «en un país mediocre y bastante lóbrego, el cine fue sin duda para los niños de aquella época uno de los mayores refugios o consuelos y también la mayor aventura posible» (2005: 28). Por último, Enric Bou ha propuesto una interesante lectura de la utilización del cine en clave mítica y ejemplarizante –casi como el *exemplum* de la Antigüedad- en la generación de los novísimos, como contrapeso a la mitología de la propaganda franquista y los modelos propugnados por ello, en el mismo sentido en que lo hacía Manuel Vázquez Montalbán (Bou, 1992).

Javier Marías en el artículo «Todos los días llegan» (2005: 27-33) explicaba cómo esa fascinación marcaba una diferencia con respecto a la anterior promoción de autores españoles (incluso con aquellos escritores más admirados y respetados por los jóvenes):

Mi infancia está asociada al cine más que a casi ninguna otra cosa, como la de gran parte de los escritores de mi edad. La nuestra fue la primera generación literaria que se había criado y educado en medio de salas oscuras llenas de gente y se lo había tomado con absoluta naturalidad. Cuando yo era muy joven recuerdo lo anticuados que me parecían en ese aspecto los escritores de la generación anterior, a los que, por así decir, faltaba un elemento básico de nuestra formación, una arista importante de la cultura de nuestro tiempo. Personas extraordinariamente perspicaces e instruidas como Benet o Juan García Hortelano tenían mala o nula relación con el cine, al que apenas iban, y cuando lo hacían sus juicios parecían torpes y elementales, como venidos de una perspectiva estrecha y demasiado literaria, o como si no fueran capaces de olvidar que ese arte ya no era un mero «invento» ni solamente un «espectáculo». Y autores mucho menos perspicaces como Carlos Barral lo despreciaban directamente desde su bochornosa ignorancia y se daban aires de superioridad y condescendencia cada vez que una película era objeto de comentario o discusión. Los nacidos en los años cuarenta y cincuenta, en cambio, sabíamos que narrativamente debíamos tanto a la literatura como al cine, aunque nos valiéramos de las palabras en nuestra tarea (2005: 27)

Dijimos antes que el entusiasmo por el cine americano era algo que Javier Marías compartió con su padre, Julián Marías, y que por tanto el movimiento de distancia en *Los dominios del lobo* con respecto a lo español y a la figura paterna debe martizarse y no perderse de vista esta vinculación. Julián Marías dedicaba además un capítulo entero de su libro *La educación sentimental* (1992: 211-220) a la importancia del cine como formador de la sentimentalidad contemporánea. Ahí Julián Marías había escrito: «no es excesivo decir que el cine es el instrumento por excelencia de la educación sentimental en nuestro tiempo» (1992: 220). Unos términos que recuerdan a los empleados por Javier Marías en el pasaje citado arriba. En ese aspecto Julián Marías, a pesar de la diferencia generacional, muy perceptible en otros aspectos de su temperamento (como vimos citando sus desavenencias con la dirección tomada por *El País*), anticipa los gustos de los escritores novísimos en su faceta cinematográfica y por tanto sí puede hallarse en este aspecto una coincidencia con Javier Marías.

Es cierto que el cine fue un no desdeñable factor cohesionador para la generación precedente, que encontró en los cine-clubs universitarios un espacio de reunión, pero la programación y los gustos cinematográficos de entonces se inclinaban hacia el neorrealismo italiano, el cine documental, o películas de tendencia

marcadamente izquierdista o por lo menos socialmente críticas -Eisenstein, Buñuel- (Gracia, 1996a: 53-58). Mientras que el gusto de la generación nueva se dirige al cine clásico de Hollywood fundamentalmente, como hemos visto. Más en los alrededores de la estética de los novísimos se encuentra la figura del literato y cineasta Gonzalo Suárez. Eso lo puso de relieve Javier Cercas en su estudio sobre la obra literaria de Suárez (1993: 320-325). Donde remarca su papel de precursor en España de la incorporación para la literatura culta de elementos tomados de la cultura popular de masas:

Con su actitud Suárez no hacía desde luego sino obedecer a un imperativo del arte de cualquier época: la necesidad de hundir sus raíces en el humus de la cultura popular para, desde una conciencia que ya no es popular, que es irónica e intelectual, sofisticada, entrar en contacto con el nervio más vivo y actuante de una época; pero Suárez obedecía a ese imperativo sabiendo también que ya no era el mismo de otros tiempos, porque la cultura de masas ejerce sobre la realidad un influjo más extenso y mayor que el de la cultura popular de cualquier otra época y porque sólo utilizando los instrumentos de que ella se vale –pero también distorsionándolos, transgrediéndolos, «degenerándolos»- podrá el arte asegurarse la posibilidad de incidir de algún modo en la realidad. Así, la obra de Suárez –con la incorporación del mundo de referentes de los *mass media*, pero también con el uso de los géneros populares- proponía un camino para resolver una contradicción que quizá entorpeció la consecución de los objetivos de las novelas del realismo social; más preocupados por la inmediata realidad española que por el desarrollo de la civilización de masas –que inevitablemente estaba afectando también a España-, los novelistas del realismo social, pese a querer ser populares y aun populistas no quisieron o supieron conectar con la verdadera cultura popular de su tiempo (con el cine, el cómic, la prensa, la novela policial, la publicidad, la televisión, etc.) y este hecho no sólo les privó de la inyección de vitalidad que esos medios, por degradados que fueran, podrían haber proporcionado a sus obras, sino también, y sobre todo, de una conexión real entre la sensibilidad y los mitos del pueblo –al que supuestamente se dirigían- y sus creaciones novelescas. (Cercas, 1993: 320-321)

Si bien Javier Cercas sostiene que ese proceder es el «imperativo del arte de cualquier época», sin duda sí es, como vimos citando el trabajo de Huyssen, una característica dominante del arte de la posmodernidad, y se diría a que eso mismo apunta el propio Cercas en sus palabras citadas, aunque no emplee los términos «posmoderno» o «posmodernista». En la dirección de Gonzalo Suárez puede situarse entonces la obra temprana de Javier Marías, especialmente *Los dominios del lobo*, por su íntima conexión con el cine americano, el arte de masas por excelencia en el siglo XX, aunque nada permita hablar de una influencia directa de la Suárez sobre la de Marías, lo cierto es que ambos escritores se nutren de un mismo *Zeitgeist* o *episteme* epocal. Esto lo ha sabido ver Javier Cercas, escribiendo sobre la trayectoria narrativa del joven Marías y vinculándola a las novelas de esa época de Gonzalo Suárez y Manuel Vázquez Montalbán, que pasan la literatura por el tamiz de los *mass-media* americanos (Villanueva, 1992: 354). En lo tocante al cómic, Javier Marías ha declacorado: «durante mi infancia, como a otros chicos de mi generación, me acompañaron y educaron los tebeos o historietas [...] parciales responsables de la vocación literaria de muchos escritores, entre los que me incluyo» (2013e: 297). Un elemento más que confirma el humus generacional compartido de Javier Marías con los escritores de su generación, la primera generación de autores españoles expuestos durante su crecimiento y años de formación literaria a la cultura de masas americana.

Vimos cómo Pere Gimferrer señalaba en *Travesía del horizonte* que la deliberada elección de modelos extranjeros podía plantear un escollo para el lector, un mecanismo de extrañamiento, según la propuesta de Alexis Grohmann, que reclamaba una complicidad especial de la parte del lector. Lo mismo vale para *Los dominios del*

*lobo*. Una novela que demanda una adecuación particular en el modo de leer debido al procedimiento de «hipercodificación estética» que mencionamos; similar a los mecanismos de lectura que pedían los poemas de los «novísimos» o los del mismo Pere Gimferrer. En ambas novelas encontramos elementos exóticos, desfamiliarizadores, tan llamativos como la incorporación de citas en inglés que se ofrecen sin traducción alguna; en *Travesía del horizonte*, la inclusión de un soneto entero del rarísimo autor británico Jones Very, cuyo nombre inverosímil induciría a que se lo tomara como personaje de ficción (Marías, 1972: 23-25; Steenmeijer, 2001: 92); en *Los dominios del lobo*, la cita de encabezamiento<sup>87</sup> (Marías, 1971: 19), de otro escritor raro, Edwin Rolfe, periodista americano de ascendencia rusa, militante del partido comunista americano, opositor a la «caza de brujas» de McCarthy y miembro de las brigadas internacionales que lucharon en la Guerra Civil. La función de esta cita es ambigua puesto que, de una parte, puede interpretarse como una concesión al *engagement* izquierdista, o bien, al contrario, puede ser leída en clave irónica, como anticipación de las peripecias calamitosas que aguardan a los personajes del relato: la desintegración de la saga de los Taeger. Sí se traduce, con todo, la canción satírica que cantan los invitados en la fiesta de la familia Taeger en uno de los episodios. Una canción bastante absurda, cuya función no parece ser otra que resaltar el aspecto humorístico de la novela: «Bienvenido, bienvenido, señor Gilman, bienvenido a la ciudad./Creemos todos que es un buen hombre porque siempre va de marrón.» (Marías, 1971: 23).

Manteniendo la fidelidad al modelo de la imitación-traducción-creación, Javier Marías trabajará en *Travesía del horizonte* en la misma línea en que lo hacía en *Los dominios del lobo*. Marías se apoya otra vez en el modelo del relato de aventuras, no el cinematográfico ahora, sino el literario, la novela inglesa de aventuras marítimas. Masoliver-Ródenas describe el mecanismo narrativo de *Travesía del horizonte* de la siguiente manera: «acentuación de los resortes clásicos de la novela en lengua inglesa del XVIII y el XIX: abundante y marcada tensión narrativa; en una palabra, una desenfadada novela de aventuras ante el espejo de la parodia» (2004: 169).

Merece la pena detenerse a señalar la filiación de *Travesía del horizonte* respecto a las narraciones de Henry James, en particular su novela *Los papeles de Aspern* y el uso de la técnica narrativa del relato encajado (Gimferrer, 1973: 185-86; Grohmann, 2002: 39 y 41-45). Como la *mise-en-abîme* del final de *Los dominios del lobo*, en esta ocasión se trata de la operación de la «novela dentro de la novela», en homenaje e imitación de Henry James, y recurso también de estirpe cervantina, en la que los personajes leen el misterioso manuscrito, titulado como «La travesía del horizonte», donde sólo la anteposición del artículo lo diferencia del de la novela misma de Javier Marías. También a la manera cervantina el narrador se permite comentar o criticar la narración a la que los lectores están asistiendo, así opera un irónico juego especular en el que el narrador pueda afirmar que «la novela era más que interesante, aunque a veces el relato resultara un poco premioso y a pesar de que las partes dialogadas fueran muy inferiores a las otras» (Marías, 1972: 92). De otra parte, este recurso introduce un elemento adicional de incertidumbre, a la manera de Henry James otra vez, con respecto a la factualidad o veracidad de los hechos narrados en la historia que fácilmente puede vincularse con el concepto del «narrador no fiable» o «no

---

<sup>87</sup>Los versos son los primeros del poema de Rolfe *A Poem To Delight My Friends Who Laugh At Science Fiction*.

fidedigno» que Wayne C. Booth había planteado en el estudio de las novelas del escritor angloamericano (Booth, 1961). Para la segunda novela de Javier Marías es pertinente citar el trabajo de Lieve Behiels (Steenmeijer, 2001: 87-93), en el que a través del estudio de los cambios de narrador en *Travesía del horizonte* se muestra cómo el relato juega con el horizonte de expectativas del lector a la manera de James. Una técnica que Marías había empleado ya en *Los dominios del lobo* a través de los cambios de perspectiva, como se ha señalado. En ambos casos el procedimiento concuerda con la autorreferencialidad de la poesía novísima, que Carlos Bousoño destacaba en sus estudios sobre Guillermo Carnero y que Pere Gimferrer expresaba de manera manifiesta en sus versos.

Aparte de la vinculación con las narraciones de Henry James, en particular a *Los papeles de Aspern*, y la técnica del relato encajado, y de la ambientación europea pero extrahispánica de este relato de aventuras, otra característica que vincula *Travesía del horizonte* al ámbito foráneo es la elección de la sintaxis que le otorga a la novela un aire de traducción inglesa que anticipa las futuras traducciones emprendidas en los años siguientes; y, de acuerdo con lo expuesto más arriba, deja entrever en su español la lengua de origen desde la que se traduce. Así lo entiende también Alexis Grohmann: «The only Spanish element of the novel is the language used, and that, too, primarily through syntax and word choice, reads more like a foreign language such as English, a translation of a foreign original; in my mind, it resembles the language of translations of late 19th and early 20th century English literature later undertaken or edited by Marías» (2002: 53). Otro ingrediente de «extrañamiento» pero que añade un elemento de desfamiliarización adicional para los lectores españoles en el plano fonético es la elección de nombres británicos. Una tendencia que encontramos en el resto de la obra de Javier Marías, y que perspicazmente Guillermo Cabrera Infante señaló a propósito de *Negra espalda del tiempo*:

[...] los nombres de los personajes, reales o no, siempre impronunciables para el lector español. A veces estos nombres son de doble dificultad porque son nombres dobles [...] He aquí muestras del elenco: Hugh Oloff de Wet, Gawsworth, Hodcroft, Southworth (que en España se pronunciará, creo, Sutvort), o de tradiciones inglesas como Michaelmas, que Marías se apresura a fonetizar como Mikelmás (1998: 332)

En realidad, encontraríamos ejemplos de nombres de difícil pronunciación para los hispanohablantes ya en *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*: Taeger, Keefer, Burnham, Woodrow Silvers, Dayton Hawkins, Glenda Greeves, Wes McMullan, Terence Barr, Virginia Wainscott, Templeton O'Hara, Kent Sheiner, serían buenos ejemplos sacados de la primera; mientras que Victor Arledge, Bunnage, Holden Branshaw (o Hordern Bragshawe), William Speirs Bruce, Hugh Everett Bayham, o el mismo del navío en el que los aventureros se embarcan, *Tallahasse*, lo serían de la segunda. Este detalle es revelador de la expatriación simbólica que practican los escritores novísimos en sus primeras obras, y que posiblemente Javier Marías encarna en sus novelas de la manera más radical. Así mediante este acercamiento a las dos primeras novelas, donde el análisis minucioso de Alexis Grohmann nos ha servido de orientación, hemos querido demostrar cómo la narrativa de juventud de Marías efectivamente comparte los postulados estéticos que ejemplifican de manera más conocida y estudiada los poetas de la generación, pero también los novelistas. Muy especialmente Javier Marías, de quien es posible decir, como hizo Masoliver-Ródenas, que fue el novísimo por excelencia, al menos en el campo de la novela.

Dijimos al hablar del entorno cultural y editorial de la Barcelona de los setenta que la editorial Anagrama fundada por Jorge Herralde sería la plataforma de lanzamiento hacia el éxito de muchos escritores de esta generación. Eso explica que Gracia y Ródenas de Moya hayan visto en Anagrama y Herralde los herederos del legado modernizador de las empresas editoriales ligadas a Carlos Barral en las décadas anteriores (2011: 255-257). Así como el sello de Barral suministró el *boom* latinoamericano y descubrió los talentos nacionales de escritores como Benet o Guelbenzu, puede otorgársele al premio Herralde en los ochenta un valor simbólico al que tuvo el Biblioteca Breve durante los sesenta, como suministrador en la democracia de «algunos de los nombres capitales del futuro de la novela en español» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 257). En efecto, el buque insignia del proyecto de narrativa española de Anagrama era el premio Herralde de novela que ganó en su primera convocatoria Álvaro Pombo con *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983); tres años después, Pombo recomendaba a Javier Marías que presentara a concurso su novela *El hombre sentimental*, que efectivamente resultaría vencedora en la convocatoria de 1986; una circunstancia que contribuyó tanto a la consolidación del prestigio del premio como al lanzamiento de Javier Marías como autor de creciente éxito popular (Vila-Sanjuán, 2003: 165-166). En los años ochenta, como escribe Sergio Vila-Sanjuán, «la gente quería leer libros bien escritos, con pedigrí cultural –la cultura estaba de moda-, pero a la vez “interesantes” [...] Entre 1981 y 1987 una nueva generación de autores españoles ha pasado de la marginalidad al centro de la atracción literaria» (2003: 143-144).

Por eso, a través de sus diversas colecciones, el perfil de Anagrama se constituirá pues en el «retrato de la progresiva consolidación de un lector español moderno» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 255). *Ese* lector muy concreto, según dijo Jaime Siles, al que buscaron los novísimos a principios de los setenta, pero que no hallarían plenamente hasta una década después, cuando se hubieran aposentado las transformaciones socioculturales de la democracia. En torno a mediados de los ochenta la consolidación de ese nuevo lector coincide con las «confirmaciones narrativas» de los novelistas que debutaron en los años setenta y la aparición de nuevos autores (José María Merino, Arturo Pérez-Reverte, Antonio Muñoz Molina o José Antonio Gabriel y Galán), una suma de los nombres que «definirán netamente la novela del fin de siglo» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 668). Haciendo balance del período 1970-1986, Ródenas de Moya pone en relación las transformaciones socio-históricas con las literarias y traza el reconocido que protagonizan los escritores de esa generación:

Entre aquel dichoso año [1970] y 1986, que fue cuando se consolidó de verdad la democracia parlamentaria española, se renovó el censo de escritores y empezaron a hacer de la educación sentimental (y la otra) bajo el franquismo, de las componendas de la transición y del presente de un país aceleradamente modernizado (por segunda vez, después de haberlo logrado antes de la guerra) los escenarios de sus invenciones y de sus desahogos [...] a aquellas alturas, las de 1986 [...] era ya entonces incuestionable la pujanza de la narrativa peninsular, por fin equiparable a la que escribían los autores hispanoamericanos [...] Con la perspectiva de más de veinte años, se advierte que no fue pequeña la contribución a ese estado de cosas la obra particular de unos cuantos creadores: Juan José Millás, Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Antonio Muñoz Molina, si bien los tres primeros tenían tratos con la imprenta desde mucho antes [...] El escrutinio moral de una generación madurada en el tardofranquismo, la revisión crítica de la historia inmediata y la apuesta por una literatura autorrefleja y metaficcional iban a señalar derroteros de la ficción española hasta el 2000, y esos autores, poco complacientes con la



degradación de la literatura en producto de consumo, habían de cosechar algunos de sus mejores frutos (2008: 28 y 30)

Citamos páginas atrás una conferencia de Juan Benet en 1977 donde mostraba censura para con los ensayos eclécticos de los escritores novísimos en el comienzo de sus carreras. Eso no se le impedía no obstante señalar en el mismo lugar que esos jóvenes escritores eran quienes debían establecer una continuidad con lo mejor de la novela española anterior: «en España [...] hay varios buenos escritores, interesantes novelistas e inspirados poetas. Espero que cada una de las próximas novelas de Juan Marsé, Juan García Hortelano, Álvaro Pombo y Javier Marías sea más rica y madura que la anterior; no aguardo grandes cosas de los escritores más viejos que yo» (2007b: 12). Un juicio que con los años vería confirmado, pues en una entrevista de 1989 contaba: «los autores que a mí me satisfacen ya se sabe cuáles son: Javier Marías, Álvaro Pombo, Eduardo Mendoza, Félix de Azúa...No se puede decir que sean *best-sellers*, pero son de calidad» (Benet, 1997: 274). Y si no eran *best-sellers* en toda regla –algo discutible en el caso de Mendoza-, sí gozaban al final de la década de 1980 de una aceptación por parte del público que sorprendía un tanto a Juan Benet, según aseguraba Javier Marías recientemente: «en los últimos años empezó a extrañarse de que algunos de los que nos reclamábamos discípulos de él en medida más literaria o personal, de prono empezábamos a tener éxito de lectores. Hablo de Félix de Azúa con *Historia de un idiota contada por él mismo* o mi *Corazón tan blanco*, cuyo éxito vivió sólo en parte. Aquello le inquietaba» (Ródenas de Moya, 2012: 47). Este fenómeno puede servir para explicar las transformaciones del público lector en España, del franquismo a la democracia, y la nueva relación que los escritores van a establecer con él. La siguiente reflexión de J. Gracia se aparece como una magnífica descripción de ello: «también la literatura de calidad existe como mercancía, que puede ensancharse porque ha cambiado el público en España, porque ha depurado sus prejuicios y ha ganado una flexibilidad de horizontes culturales de la que careció al menos durante la mayor parte del período franquista. El lector común del franquismo no es el de la democracia y sus exigencias o sus requisitos de lectura no son los mismos...porque son superiores» (2001: 185). Un cambio, pues, en la relación autores-lectores que comenzaban a protagonizar los escritores de la generación de Marías.



#### 4. La dimisión de Santiesteban: una *ghost story* novísima

Ninguno de los cuentos «didácticos» guarda relación con el «didactismo» que se anuncia en el título, si por didactismo se entiende la transmisión de un mensaje ideológico, o una simplificación moral. Al contrario, son historias que discurren por el sendero de lo fantástico y lo inverosímil, siendo la que firma Javier Marías una *ghost-story* en toda regla. La perspectiva irónica es quizás el más destacado punto en común de los tres relatos; de la peripecia tragicómica del joven maestro de artes plásticas venido presumiblemente de Galicia a ocupar la «cátedra del bobo» que da título al relato de Molina Foix, y termina ejerciendo de locutor musical en algún punto de la costa del Mediterráneo para quedar atrapado en una maraña de enredos galantes e intrigas provincianas; al cuento «Quien se vio» de Félix de Azúa, en el que un español llegado a París para buscar a un amigo se transforma en la historia de un profesor de universidad francés aquejado de una extraña enfermedad, un relato que se intercala con la narración de las extravagantes aventuras de un militar escocés del siglo XIX que recorrió Oriente Medio huyendo de la peste, una historia que por su estructura y temática aventurera guarda algún parentesco con *Travesía del horizonte*; pasando por «La dimisión de Santiesteban» de Javier Marías, en el que un mediocre profesor inglés -«hombre de escasa imaginación, gustos vulgares y pasado irrelevante» (Marías, 2012b: 26)-, destinado al Instituto Británico de Madrid, se obsesiona con el fantasma que cada noche ronda sus aulas, un terco espectro que diariamente presenta su carta de dimisión.

El resumen del contenido argumental da ya la medida de ese ingrediente de la estética novísima que José María Castellet denominaba la introducción de temas españoles como elementos exóticos. Eso es especialmente cierto en el cuento de Javier Marías, donde lo español se presenta bajo un prisma exótico cuando no directamente grotesco. Un procedimiento que volveremos a encontrar en toda su trayectoria posterior, y del que el cuento «didáctico» representa una muestra temprana. En este caso, mediante el protagonista de nacionalidad británica, el ridículo Derek Lilburn, a través de cuyos ojos extranjeros se muestra la ciudad de Madrid y algunas costumbres españolas. Lo que crea evidentemente un efecto distanciador sobre lo español, de extrañamiento y exotismo, parejo al concepto de «desfamiliarización» del que se servía Alexis Grohmann para definir la recurrente técnica distanciadora en *Los dominios del lobo*.

Para empezar con el mismo idioma español; así Mr. Lilburn emplea sus primeras noches en Madrid oyendo las noticias de la radio «aunque al principio no entendía casi nada» (Marías, 2012b: 25), convencido sin embargo de que «era el mejor método para aprender a pronunciar el castellano correctamente» (Marías, 2012b: 25); de la misma manera, «memorizaba apresuradamente descomunales listas de verbos y sustantivos y, puntualmente, se acostaba a las once y media» (Marías, 2012b: 26); y por último, se nos cuenta que Lilburn «pasaba los sábados y los domingos encerrado en su apartamento de la calle Orellana debatiéndose entre los caprichos y veleidades de las conjugaciones castellanas. Y es de presumir que de la misma manera pasó las vacaciones de Navidad» (Marías, 2012b: 26).

El aire de «novela extranjera en español», como decía Grohmann hablando de *Los dominios del lobo*, se le otorga a este relato presentando la lengua materna, del autor y los lectores probables, como un objeto extraño con el que el protagonista debe forcejear, un objeto que se resiste a ser dominado, una lengua que es además aquella en

la que está escrito el cuento. De otro lado, presentando algo tan omnipresente en la realidad española como el idioma nativo a través de la percepción que tiene de él un extranjero se expresa asimismo una conciencia de «extraterritorialidad<sup>88</sup>», ingrediente que según vimos Javier Marías destacó positivamente poniendo como ejemplo a Vladimir Nabokov. Una «relación de duda dialéctica» con respecto a la realidad de la lengua materna, como ha indicado George Steiner y que, a su entender, es una característica reconocible en los escritores que simbólicamente «carecen de patria», aquellos en los que convive un pluralismo lingüístico (1971: 10). Téngase en cuenta para ese aspecto la faceta de traductor de Javier Marías y su excelente conocimiento del inglés, sumada a la relación conflictiva con España que compartía con el resto de escritores de su generación. Bajo este aspecto, la relación problematizada que mantiene el británico Lilburn con la lengua castellana en «La dimisión Santiestaban» es un símbolo de la búsqueda de la lengua literaria propia del escritor Javier Marías. Como el profesor del cuento Marías forcejea con el castellano, su lengua materna, lo extranjeriza a través del contacto con el inglés mediante el ejercicio de la traducción, buscando así la cesura marca la diferencia entre la inmediatez de la lengua oral y la lengua literaria.

De otro lado, presentando una realidad familiar bajo una luz extraña o inusual puede entenderse como una muestra evidente del exotismo tan del gusto de los novísimos; además, expresa la idea de la «carencia de patria» en un sentido menos metafórico más real en este caso, de negación parcial de un país con el que autor no puede identificarse, o como decía Elide Pittarello: escribir como extranjeros era rechazar la imagen oficial de la España de Franco.

A esto último responde el tono burlón o de abierta censura que traslucen los comentarios del inglés Lilburn sobre el comportamiento y hábitos de los españoles. Por ejemplo, el protagonista se impone desde el comienzo «no dejarse seducir por el flexible horario español» (Marías, 201b: 24); o comenta con sus colegas el «lamentable estado de indisciplina en que se encontraba el alumnado español» (Marías, 2012b: 25), unos alumnos cuya dicción inglesa declamando a Shakespeare es desastrosa (Marías, 2012b: 44), del mismo modo que la conducta y los trabajos escolares de estos estudiantes resultan abominables (Marías, 2012b: 41). Decíamos arriba que este ingrediente lo encontraremos en el resto de la obra de Javier Marías. Así, la mirada de censura y menosprecio de Lilburn prefigura la del narrador de *Todas las almas* sobre sus compatriotas: «los vivarachos grupos de turistas españoles con que me cruzaba algunos sábados y que iban invariablemente batiendo palas, como es su costumbre en el extranjero» (Marías, 1989: 131). Serían muchos los ejemplos de esta tendencia o casi costumbre que podríamos citar sacados de las novelas de Javier Marías. Nos conformaremos recuperando la descripción que se hace en *Tu rostro mañana* de un célebre (pero innominado en el relato) escritor, con ínfulas de super-español folclórico, al que el narrador conoce en una discoteca:

me fijé en que el maromo fingidor melómano batía ahora palmas muy quedas junto a su propio oído, las manos ahuecadas y cautas, los ojos cerrados con fuerza, conciencia plena de su pose intensa y hasta un doliente tarareo en los labios (debía de ser el de un cante hartito jodido por tremendamente jondo, se le ponía expresión atormentada extática como de mártir voluntarioso) [...] Me pareció un anormal completo (Marías, 2009a: 480)

---

<sup>88</sup>Pittarello utiliza también la idea de «autor extraterritorial» para describir a Javier Marías en la presentación introductoria de su edición crítica de la novela *Corazón tan blanco* (Marías, 1992a: 5-15).

La mirada sarcástica sobre los compatriotas la hallamos igualmente en los otros cuentos «didácticos». Es posible detectarla en la estampa provincial que propone Vicente Molina Foix, y sobre todo en el cuento de Félix de Azúa. En este último un chapucero español, de nombre Epifanio, se las da de hombre de mundo mientras se extravía sistemáticamente por las calles de París que asegura conocer a la perfección (Azúa, Marías, Molina Foix, 1975: 11-13). En el relato de Javier Marías la mediocridad y falta de atractivo de lo español se hace extensiva a la ciudad en que transcurre la acción. Destacan las ausencias de topónimos y descripciones del entorno urbano, sólo se mencionan la calle Orellana, donde Mr. Lilburn tiene su apartamento, y la calle Fortuny, adonde se dirige al término de su jornada laboral en el Instituto Británico para dar clases particulares a una niña de buena familia (Marías, 2012b: 25). El interés que despierta en el extranjero Lilburn el país al que lo han destinado se diría nulo, y su curiosidad turística parece limitarse a unas vacaciones de Semana Santa pasadas en Toledo, muy cerca de la misma capital (Marías, 2012b: 37). No olvidemos que *Tres cuentos didácticos* se publica en la época todavía del *boom* turístico en España, fenómeno celebrado y promocionado por el régimen a través de campañas ministeriales y películas. En definitiva, a la luz de lo dicho, ni Madrid ni España se aparecen en el cuento de Marías como lugares deseables en los que establecerse, sino un mero destino, un espacio provisional para «una breve estancia –temporada que, además, se adivinaba de transición- en el extranjero» (2012b: 28). Estancia con la que Derek Lilburn no aspira sino a hacer méritos para ascender en el escalafón de la Escuela Politécnica de Londres y regresar a esa ciudad. Como provisionales son los destinos de Jacobo Deza en *Todas las almas*<sup>89</sup> y en *Tu rostro mañana*. En la última novela éste definía su estancia en las Islas Británicas como «esta vida paralela o teórica en Inglaterra que no contará mucho cuando termine y se cierre como los paréntesis» (Marías, 2009a: 579).

Merece la pena resaltar lo significativo de esta primera aparición de la ciudad natal en la narrativa de Javier Marías. Madrid no volverá a comparecer hasta la novela *El siglo*, en la transcurren algunos capítulos, y será aludida elípticamente como «ciudad capital» (1983: 119). Madrid no será escenario central de ninguna de las novelas de Marías hasta *Corazón tan blanco*. Hasta 2014, con *Así empieza lo malo*, ambientada en el año 1980, en pleno periodo de Transición política, la coyuntura sociohistórica española no será un tema central y explícito en una novela de Javier Marías, aunque la Guerra Civil española, así como la Segunda Guerra Mundial, proporcionan, como se ha dicho, el trasfondo histórico y moral de *Tu rostro mañana*.

Posiblemente la larga renuencia a demorarse en las ambientaciones españolas es uno de los hechos más ha contribuido a la fama de Javier Marías como autor «extranjerizante». Por esta razón, puede verse también en «La dimisión de Santiesteban» una muestra primeriza de lo que Masoliver-Ródenas llama la «esquizofrenia cultural que indica la incomodidad y la necesidad (o la inevitabilidad) de ser español» (2004: 41). Este elemento, según el crítico, alcanza su apogeo en el ciclo novelesco de *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, que Masoliver-Ródenas ha englobado colectivamente con la denominación de «trilogía del desarraigo» (2004: 41). Y a la que sería posible añadir *Tu rostro mañana*, en tanto que continuación de *Todas las almas*. Ese arraigo o desdoblamiento cultural

---

<sup>89</sup>Acerca de *Todas almas*, Nelting y Prill han resaltado que el aislamiento del «alma extranjera» del protagonista en la novela simboliza en el espacio del texto la función de su yo-narrador (1995).

quedaría simbolizado en el desdoblamiento geográfico de los espacios en que transcurren esas historias (Oxford/Madrid, La Habana/Madrid y Londres/Madrid, respectivamente) (Masoliver-Ródenas, 2004: 41).

La dimensión irónica del «didactismo» referido en el título de *Tres cuentos didácticos*, adquiere una segunda lectura se pensamos en que las tres historias transcurren, en mayor o menor medida, en ambientes académicos. La elección de una ubicación semejante era aún infrecuente en esos años en España, y contrastaba con la preferencia por las ambientaciones rurales, proletarias o en las empobrecidas periferias de las grandes ciudades que predominan en la literatura realista. Pensemos también que la original obra de Juan Benet se ubica casi en exclusiva en la zona imaginaria de «Región», trasunto literaturizado y mitificado de los remotos parejes del norte de la provincia de León. Del mismo modo, podemos ver en «La dimisión de Santiesteban» una temprana anticipación del escenario de campus universitario que encontramos en *Todas las almas*.

También Derek Lilburn de alguna manera prefigura al innominado protagonista de *Todas las almas*, luego bautizado Jacobo Deza en *Tu rostro mañana*: un profesor solitario, y de costumbres algo excéntricas, que padece un sentimiento de desarraigo e insustancialidad. Aunque el tratamiento de Lilburn en «La dimisión de Santiesteban» sea abiertamente humorístico, a diferencia de lo que sucede con Jacobo Deza en las dos novelas que protagoniza. Ambos sin embargo, Lilburn y Deza, están de paso en el extranjero y a nadie extrañaría su ausencia o desaparición. Puede verse entonces en Lilburn una anticipación paródica de Deza. La vida de Lilburn, se nos cuenta, no «podía ser otra cosa que metódica y ordenada [...] sus pies, con toda probabilidad, no darían más de dos mil pasos al cabo del día» (Marías, 2012b: 26); su intimidad era «un misterio para sus colegas y superiores» (Marías, 2012b: 26); y a su desaparición «nadie podría echarle en falta ni en consecuencia hacer indagaciones tal vez engorrosas o comprometedoras» (Marías, 2012b: 43). Así, de manera parecida a Lilburn, el protagonista de *Todas las almas*, pasa sus jornadas en la calle «vagando, errando, caminando sin rumbo, motivo, propósito ni seguramente –siquiera- conciencia de su caminar» (Marías, 1989: 134). Pero al contrario que el profesor inglés del cuento, Deza se salvará de su «identidad brumosa» y su «perturbación» (Marías, 1989: 128), regresando a Madrid, su ciudad natal, para tener esposa e hijo (Marías, 1989: 144 y 276). No es ése el destino de Derek Lilburn, quien terminará por desaparecer y convertirse en un fantasma como el Leandro P. de Santiesteban que le obsesionó (Marías, 2012b: 45). Pero podía haber sido igualmente el destino del narrador de *Todas las almas*, según especulaba él mismo en la novela:

Aquí no sólo soy un extranjero del que nadie sabe nada y al que nadie importa, del que no se sabe nada biográficamente importante y sí que no se quedará para siempre, sino que lo más grave y determinante es que aquí no hay ninguna persona que me haya conocido en mi juventud ni en mi infancia. Eso es lo que resulta perturbador, dejar de estar en el mundo y no haber estado antes en este mundo. Que no haya ningún testigo de mi continuidad (Marías, 1989: 78-79)

A las incursiones en lo fantástico no ha sido ajena la narrativa de Javier Marías. Especialmente en sus cuentos, en la narración corta, como si en ésta Marías deliberadamente aplicase el siguiente precepto: «el cuento por excelencia es en realidad el de género, y [...] así como éste –cualquiera que sea- parece limitar siempre a la novela, al relato más bien lo potencia, haciéndolo más tenso y compacto y ayudándolo a

ser lo que pretende» (2009b: 170). También la primera publicación de Marías había sido una historia de fantasmas, escrita a los catorce años, «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga» (Marías, 2012b: 357-361), donde el protagonista epónimo, situado en un más-allá narrativo, repasa su trayectoria vital después de su traspaso. Debe señalarse en este sentido la coherencia de la trayectoria narrativa de Juaver Marías, puesto que la premisa argumental será la misma en un cuento muy posterior, «Cuando fui mortal» (Marías, 2012b: 159-171).

Otros cuentos de Javier Marías protagonizados por fantasmas o en los que hallamos figuras fantasmagóricas son «La canción de Lord Randall» (Marías, 2012b: 55-62), «Una noche de amor» (Marías, 2012b: 63-70), «No más amores» (2012b: 265-270), «Serán nostalgias» (Marías, 2012b: 425-432); estos dos últimos inspirados en la película de Joseph L. Mankiewicz *El fantasma y la señora Muir* (1947) a la que Marías dedicó un ensayo incluido en *Vida del fantasma* (Marías, 2001: 127-140). «La canción de Lord Randall», como los cuentos «En el viaje de novios» (Marías, 2012b: 133-137) y «Gualta» (Marías, 2012b: 47-53), abordan igualmente el motivo del «doble», reflejo espectral o demoníaco del protagonista, un tema clásico de la literatura fantástica<sup>90</sup> (Rank, 1932; Roas, 2011: 88-94; Todorov, 1970b: 190-192) al que también se apunta en el final de «La dimisión de Santiestaban». Lilburn, desvanecido al fin del mundo físico, se transforma literalmente en el *doppelgänger* (el-que-camina-al-lado) de Santiestaban; sus pasos resuenan al unísono, mientras los dos charlan animadamente y juntos firman la perenne carta de dimensión (Marías, 2012b: 45); el gris profesor se ha convertido en un ente fantasmal, destino que parece la conclusión natural de su vida anodina. Este cuento de Javier Marías puede ponerse situarse en la línea que había señalado Rebeca Martín en su estudio sobre los cuentos «Gualta» y «La canción de Lord Randall» donde el motivo del doble es utilizado como metáfora de la destrucción biográfica del personaje (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 231-241). En la utilización del mito de la duplicidad puede verse asimismo una manifestación temprana de la influencia de Robert Louis Stevenson, el creador de Jekyll y Hyde; una influencia sobre la que nos detendremos en el capítulo dedicado a la construcción de la poética integradora de Javier Marías.

La apropiación por parte de Javier Marías de algunos temas o figuras tópicos de la narración fantástica, así como la utilización reiterada de la imagen del «fantasma» en tanto que metáfora del escritor, concuerdan con el «gusto por una literatura gótica o modernista» que José María Castellet identificaba en los poemas de los «novísimos» (1970: 43). Aún más si se tiene en cuenta que el *ghost-story* es el subgénero por antonomasia de la literatura gótica, en particular en el mundo cultural angloamericano (Baldick, 1992: xii-xxiii; Spooner y McEvoy, 2007, Varma 1987). De ahí que el empleo frecuente de esos motivos tomados de las historias de horror y fantasmas se explique por el acercamiento a la literatura en lengua inglesa; el mismo Marías reconoce que esta tradición de cuentos fantásticos es una de las más ricas en ese ámbito literario (2004: 12). Una familiaridad que se debe tanto a la frecuentación lectora como a la labor de traducción y edición: en 1989 Javier Marías preparará una antología de cuentos fantásticos de terror obra de autores ingleses del período de entreguerras, escritores por

---

<sup>90</sup>Para saber más, una buena aproximación a las distintas teorías sobre el género fantástico puede leerse en los trabajos de David Roas (2001 y 2011).

lo general marginales u olvidados, que lleva el título apropiado de *Cuentos únicos* (Marías, 2004).

Especialmente en su narrativa breve Marías ha utilizado los motivos y los esquemas convencionales del género fantástico, como ha puesto de manifiesto David Roas (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 217-230). Pero de fantasmas y elementos góticos se verán asimismo infectadas algunas de sus novelas de madurez: el lamento de la *Banshee*, la doncella espectral que anuncia la proximidad de la muerte, será un leitmotiv en *Mañana en la batalla piensa en mí* (Marías, 1994: 312, 314, 384 y 445), una criatura del folklore irlandés con la que es posible que se familiariza al traducir *El crepúsculo celta* de Yeats, donde se evoca a este ser fantasmal (1985: 189-190). O lo que la historia de Barba Azul tiene de telón de fondo en *Corazón tan blanco* (1992a: 228-229). «Barbazul» un cuento folclórico recopilado por Charles Perrault se diferencia de otros *fairy tales* por lo explícito de los ingredientes macabros y por su «depiction of marriage as an institution haunted by murder» (Zipes, 2000: 56). Como es sabido, la historia de Barbazul está basada en hechos reales, los crímenes atroces del pedófilo Gilles de Rais cometidos en el siglo XV. En la novela de Marías, el matrimonio es presentado como una institución algo ominosa, circundada por la muerte y el ocultamiento de la verdad. «Cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes» (Marías, 1992a: 195), aconseja Ranz, el padre del protagonista de la novela, a su hijo cuando éste va a contraer matrimonio. En *Corazón tan blanco*, esta atmósfera ominosa se establece desde el comienzo por la vinculación lingüística entre las expresiones «contraer matrimonio» y «contraer una enfermedad» (Marías, 1992a: 112-113). Al hilo, conviene recordar cómo Ana Casas pone de manifiesto como el adulterio es un motivo literario constante en la obra de Javier Marías (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 91-101).

Elide Pittarello ha enfatizado la importancia que la sombra del secreto ejerce sobre la historia en su edición crítica de *Corazón tan blanco*, resaltando cómo la novela gira desde el comienzo sobre *mysterium tremendum* que la muerte representa para la vida, con la narración de la muerte de Teresa Aguilera (Marías, 1992a: 17). Así ha escrito que «el misterio que a Javier Marías le interesa contar sin explicarlo –para su usar su fórmula- es fundamentalmente de naturaleza trágica, el eterno enigma de la muerte funcional para la vida, el despliegue de la autoconservación a través de la destrucción ajena» (Marías, 1992a: 65). La fórmula de Javier Marías a la que alude Elide Pittarello es la idea «contar el misterio», sobre la que nos vamos a detener más adelante.

De todo ello, la anglofilia y la esporádica apertura a lo fantástico, encontramos un precedente claro en la obra de Juan Benet, en cuyo ciclo regionato menudean los elementos incorporados de la tradición gótica inglesa. Así por ejemplo las recurrentes voces fantasmales, «voces de lamento [que] surgen por todas partes y a todas horas» (Benet, 2010a: 182), un ingrediente sobrenatural planteado ya desde *Volverás a Región* (Benet, 1967: 148, 150-151, 214, 221-229, 259-260, 309), y en cuentos como «Baalbec, una mancha» (Benet, 2010a: 22-53), «Duelo» (Benet, 2010a: 55-103) o «Viator» (2010a: 175-184). También en determinados personaje del ciclo, por ejemplo la vampiresa evanescente de «Horror vacui» (Benet, 2011b: 23-31), o el caserón encantado de «La hostería» (Benet, 2011b: 77-91). Evidentemente a esta panoplia de seres embrujados pertenece el personaje de Numa, cuyos ecos míticos y vinculación casi mágica con sus dominios en los montes de Región remiten a *La rama dorada* de



Frazer<sup>91</sup> (Carrera Garrido, 2009: 27; Benet, 2010a: 271-371; Herzberger, 1984; López López, 1992: 211-212 y 220-225; Martínez Sarrión, 2007; Summerhill, 1979). Una conexión que otros estudios de la obra de Benet han subrayado en la «cartografía simbólica» de Región (Compitelo, 1983: 171-176; García de la Concha, 2010: 154-155 y 209-212; Margenot, 1991). También Margenot ha señalado la influencia de la novela gótica en la obra de Benet, en particular en las novelas *La otra casa de Mazón* y el segundo volumen de *Herrumbrosas lanzas* (Margenot, 2008), como ya lo señalara anteriormente Miguel Durán (Vernon, 1986: 239).

Por estas razones parece consecuente que «La dimisión de Santiesteban» haya llevado en sus sucesivas reediciones, a partir de 1990, la siguiente dedicatoria: «A Juan Benet, con quince años de retraso» (Marías, 2012b: 23). El gusto de Benet por el relato británico de género lo llevaría incluso a homenajear a Conan Doyle<sup>92</sup> trasladando a sus dos personajes más famosos (Sherlock Holmes y Watson) a Región para resolver una intriga policíaca en «Una línea incompleta» (2010a: 231-256), cuento además parcialmente escrito en inglés. En este aspecto es sin embargo posiblemente detectar una influencia recíproca entre los dos escritores y que podría servir para ilustrar aquel fenómeno del estímulo mutuo entre integrantes de dos generaciones literarias de escritores españoles que trabajaban en una dirección parecida; en eso podía estar pensando Javier Marías cuando declaraba:

Me hace gracia porque recuerdo cuando publiqué *Travesía del horizonte*. Antes de aquello a él [Benet] le había gustado *Los dominios del lobo*, a pesar de que era muy severo con sus mayores y sus menores, y por eso se publicó. Pues bien, no mucho después de *Travesía del horizonte*, Benet publicó un libro de cuentos, *Sub rosa*, cuyo primer cuento, de aventuras marinas y naufragios, se titulaba «Garray». Me acuerdo de que algún amigo le comentó en broma: «Oye, este cuento, con todo su mundo de marineros y barcos, ¿no será que te daba envidia del joven Marías?». Quizá en época tan temprana como los setenta, Benet atendió a lo que hacía mi generación, la de los nacidos entre el 39 y el 53. Se permitió Benet en cuentos hacer intrusiones o visitaciones en otros géneros como el terror, las fábulas. Quizá en los cuentos, antes que en las novelas, se permitió hacer acercamientos más narrativos (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 47)

De la tradición del relato de horror inglés Benet extrae igualmente la imagen del «buque fantasma» (*Arthur Gordon Pym*) como símbolo de lo inexplicable en literatura (1966: 177-192), una aparición que por su propia naturaleza de fenómeno misterioso debe impeler al escritor en esforzarse por dejar en los lectores una impresión «fuerte e indeleble» antes que en presentar una explicación científica de lo narrado (1966: 192). En la segunda parte de la tesis vamos a profundizar en esta noción del «misterio» que en el imaginario de Juan Benet representa la imagen del buque fantasma. Pero esta idea del misterio, como esencia de lo literario se manifiesta ya en la obra de Javier Marías en el cuento «La dimisión de Santiesteban». La figura del «fantasma» vinculada a la tradición del relato gótico inglés funciona análogamente en Javier Marías como un símbolo de lo literario. Teniendo en cuenta la reacción al realismo que caracteriza el despliegue de la obra de Marías, y teniendo presente también, como dijimos, que el fantasma es la figura prototípica de la narración gótica, podemos acercar estos inicios a la idea de subversión

---

<sup>91</sup>La historia mitológica de Numa, rey y guardián del bosque sagrado de Nemi, y su relación con la ninfa Egeria es relatada por Frazer en *La rama dorada*, su conocido estudio antropológico (1922: 183-185).

<sup>92</sup>Arthur Conan Doyle es otro de los autores predilectos de Javier Marías, tal como se manifiesta en el retrato literario que le dedicó en *Vidas escritas* (1992b: 77-83).

de los planteamientos del realismo que George E. Haggerty ha avanzado al postular la noción de «forma gótica», que caracteriza al género gótico, basado en el uso metafórico del imaginario y el lenguaje, frente al uso metonímico de éstos, característico de la narración realista (Haggerty, 1989).

El fantasma representa en Javier Marías un símbolo del espacio y del tiempo literario y de la figura del escritor. El tiempo fantasmal, distinto del tiempo de la vida real, en que sitúa un escritor al escribir; así lo manifestaba en el prólogo de la antología *Vida del fantasma*:

Quienes van dejando constancia escrita de lo que opinaron un día, de lo que les gustó o divirtió o indignó, de lo que pensaron en el pasado, van teniendo de su vida una percepción fantasmal a medida que transcurre el tiempo y ellos van comprobando que son y no son a la vez los mismos. Supongo que esto le sucede a todo el mundo, pero para la mayoría de las personas debe de ser una sensación intermitente tan sólo, mientras que para los escritores es una constatación y una certeza (también para quienes llevan diario, estoy seguro). Claro que hablo por mí mismo, pero cada vez me voy sintiendo más cercano a una de mis figuras literarias predilectas, el fantasma: alguien a quien ya no le pasan de verdad las cosas, pero que se sigue preocupando por lo que ocurre allí donde salían pasarle y que –aun no estando del todo– trata de intervenir a favor o en contra de quienes quiere o desprecia. Todo escritor, yo creo, se asemeja un poco a esta figura: habla e influye, pero no siempre se deja ver; a veces desaparece o calla durante largo tiempo, en otras ocasiones arma grandes estrépitos con sus ficticias cadenas o intenta ahuyentar con su sábana blanca de intangibles palabras. No está del todo presente, pero asiste a los acontecimientos, y sobre todo ronda. De ahí el título de este volumen, en el que este fantasma creciente se asoma al exterior y vive, o lo simula. Mira y opina y va al cine, lee y fuma, se enoja y se traviste, viaja y hace reseñas, va al fútbol y también recuerda, lo que le es más propio (Marías, 2001: 19-20).

Una figura sobre la que Javier Marías se ha explayado en su ensayo a propósito de la película de Mankiewicz, *El fantasma y la señora Muir* (Marías, 2001: 127-140). Película que Marías ha llamado su «favorita por excelencia» (2001: 154). La historia del amor imposible entre el fantasma del capitán Daniel Gregg y Lucy Muir (la mujer soltera que ahora habita la casa que fue del fantasma), Marías la ha descrito como

Una de las más desoladoras de la historia del cine: está contenido en aquella exclamación del fantasma creado por Mankiewicz y el guionista Philip Dunne, en el momento de su despedida: «*What we missed, Lucia! What we both missed!*». El capitán está anticipando, pues no sólo se perdieron conocerse cuando para los dos había tiempo y materialidad y transcurso [...], sino también los años de conversación y risas y compañía que podían haberles aguardado durante el tiempo asignado a Lucy, cuya elección de los vivos se convirtió en la elección de la nada, cuya vida fue malgastada y dañada: eso es lo que fue de ella, a quien aún podía sucederle todo y le sucedió la nada en su tiempo. O quizá la espera sin esperanza. *El fantasma y la señora Muir* no es un mero cuento de hadas ni un mero cuento de fantasmas; y aunque su director, Joseph Mankiewicz, la considerara una obra temprana y de aprendizaje, al hacerla logró la película que en mi opinión ha llegado más lejos –junto con *Los muertos* de John Huston– en algo a lo que ni el cine ni la literatura se han atrevido a menudo: la abolición del tiempo, la visión del futuro como pasado y del pasado como futuro, la reconciliación con los muertos y el deseo sereno e íntimo de ser por fin uno de ellos<sup>93</sup> (2001: 139-140)

Un eco de esta película y un tratamiento similar de la figura del fantasma los hallamos en dos cuentos de Javier Marías: «No más amores» (2012b: 265-270) y «Serán

---

<sup>93</sup>La comparación entre la figura del fantasma y la voz del escritor es algo que Marías subrayaba en una entrevista de 2001 concedida a Juan Gabriel Vásquez, donde declaraba que «tengo a veces la sensación de no estar ya vivo» (Vásquez, 2001: 15)

nostalgias» (2012b: 425-432). Siendo el segundo una variación ubicada en México del primero, ambientado en Inglaterra, mientras que la historia que ambos contienen estaba embrionariamente esbozada en el artículo «Fantasmas leídos» de *Literatura y fantasma* (Marías, 2000: 29-34). En todas las versiones se conserva el mismo núcleo: una joven solitaria envejece al lado de un fantasma que habita su casa (como en la película de Mankiewicz), el fantasma no habla pero a través de la lectura en voz alta de novelas y libros de historia, con la que ella entretiene las horas solitarias, el fantasma y la mujer llegan a establecer un vínculo afectuoso y convivencial, casi matrimonial: el de dos soledades que se encuentran y se dan mutua compañía. Como la relación ambivalente del lector hacia los espectros del cuento de fantasmas, según la explicaba Fernando Savater: «Los sentimientos del lector hacia ellos son delicadamente ambiguos, algo así como un aterrorizado reconocimiento, una suerte de pavorosa simpatía» (1976: 184). Como el fantasma, el escritor, según Javier Marías, aspira a contagiar su estado anómalo a otro, al vivo, al lector: «No tiene prisa, pero aspira a contagiar su anomalía particular y a que lo que él ve deformado y muestra por vez primera sea, sin embargo, reconocido como propio por quien cae en la tentación de pasar sus páginas una detrás de otra» (2000: 50). Fernando Valls, por su parte, afirma: «Si por algo, en suma, le interesa a Javier Marías la figura del fantasma es porque dobla la del escritor, pero también porque le permite jugar con dos conceptos claves en la obra de ficción, que tanta presencia han tenido en sus libros, el tiempo y el espacio» (1999: 366). La relación distanciada y a la vez cercana que mantiene escritor y lector, se asemeja a la peculiar forma de vida conyugal que la mujer lectora y el fantasma oyente establecen al final de «No más amores»:

A partir de entonces, y hasta su muerte, Molly Morgan Muir<sup>94</sup> esperó con ilusión e impaciencia la llegada del día elegida en que su impalpable amor silencioso accedía a volver al pasado de su tiempo en el que en realidad ya no había ningún pasado ni ningún tiempo, la llegada de cada miércoles. Y se piensa que quizá fue eso lo que la mantuvo viva todavía durante bastantes años, es decir, con pasado y presente y también futuro, o quizá son nostalgias (Marías, 2012b: 270)

Una variación más siniestra que la anteriores de la historia del fantasma que observa y circunda a los vivos es la del cuento ya citado «Cuando fui mortal<sup>95</sup>». Situado en el más allá, un punto fuera del tiempo de los mortales -«cuando fui mortal, hace ya tanto tiempo, allí donde todavía hay tiempo» (Marías, 2012b; 171)-, el narrador innominado del relato, conoce todos los pormenores de la historia entera de su vida, de todo aquello que tuvo importancia en su paso por el mundo, aunque él lo ignorara en aquel momento o no lo recordara mientras estuvo vivo; así esta memoria hiperconsciente e infalible es vivida como una condena:

Todo es concreto y es excesivo, y es un tormento sufrir el filo de las repeticiones, porque la maldición consiste en recordarlo todo, los minutos de cada hora de cada día vivido, los de tedio y los de trabajo y los de alegría, los de estudio y pesadumbre y abyección y sueño, y también los de espera, que fueron la mayor parte [...] Pero ya he dicho que eso es sólo lo segundo peor, hay

---

<sup>94</sup>El nombre de la protagonista femenina del cuento es un homenaje tanto a la señora Muir del film de Mankiewicz como al de «Polly Morgan» de Alfred Edgard Coppard, relato incluido en *Cuentos únicos*, según ha señalado el mismo Javier Marías (2012b: 20).

<sup>95</sup>Este cuento ha sido analizado en detalle por Gareth Wood (2008). Wood ha encontrado un precedente de la historia que relata el narrador en el cuento de Marías, el de un fantasma que narra su propia muerte, en la historia «El fantasma» de Richard Hughes, recopilada por Marías en *Cuentos únicos* (Wood, 2008: 68). También se ha ocupado notablemente de «Cuando fui mortal» Enrique Turpin (1998) y Fernando Valls (1999).

algo más lacerante, y es que ahora no sólo recuerdo lo que vi y oí y supe cuando fui mortal, sino que lo recuerdo completo, es decir, incluyendo lo que entonces no veía, ni sabía ni oía ni estaba a mi alcance, pero me afectaba a mí o a quienes me importaban y acaso me configuraban (Marías, 2012b: 160)

Y de manera aún explícita dirá: «Casi todo se olvida en la vida y todo se recuerda en la muerte, o en este estado de la crueldad en que consiste ser un fantasma» (Marías, 2012b: 167).

Para Isabel Cuñado, en la obra de Javier Marías el fantasma es fundamentalmente metáfora de la memoria, y por eso ha opinado que «ninguna otra obra española contemporánea está tan habitada por fantasmas y, por lo tanto, ninguna otra nos habla con tal continuidad y resonancia de la complicada y quizá irresoluble relación entre el pasado y el presente» (Cuñado, 2004: 27). En el caso de «Cuando fui mortal», como en otros relatos de mayor extensión, por ejemplo la novela *Corazón tan blanco*, la memoria es una memoria dolorosa, que recupera hechos traumáticos del pasado, que el narrador hubiera preferido que permaneciesen en el olvido. La vinculación entre ambas narraciones, «Cuando fui mortal» y *Corazón tan blanco* ha sido resaltada por Cuñado de esta manera: «la transferencia de los papeles de culpable o de víctima entre el padre y el hijo, explorada dentro del marco del matrimonio en ambos textos, se convierte en un eje central en la reflexión sobre la repetición de un destino fatal que se hereda a través de las generaciones» (2004: 110). La semejanza entre «Cuando fui mortal» y *Corazón tan blanco* la señalado también Fernando Valls, diciendo que el protagonista de la novela «no quiere saber, pero al casarse [...] empieza a querer saber y Luisa, su esposa, tirará de la lengua de Ranz, su suegro. Para Juan, el conocer lo ajeno es una salida para no saber lo propio, lo que durante su ausencia hace su mujer. Así, esa idea de alguien que no ha querido saber pero que ha sabido, que repite el narrador y protagonista, se convierte en uno de los leit motive de la obra» (1999: 364).

Como Juan Ranz descubre el pasado trágico de su padre, el narrador innominado de «Cuando fui mortal» descubre la humillación a que fue sometida su madre durante la posguerra, a mantener relaciones sexuales con el doctor Carlos Arranz<sup>96</sup> (delator del régimen), para preservar la salvaguarda de su marido León, represaliado por el régimen:

- Mira, León, yo le paso muchos informes a la policía y los míos van todos a misa, nunca han fallado. He tardado en dar contigo pero yo sé bien lo que hiciste en la guerra, y te hartaste de avisar a los milicianos para que dieran paseos. Pero aunque no hubiera sido así. En tu caso no tengo mucho que inventarme, con exagerar me basta, decir que mandaste a las cunetas a la mitad de nuestro vecindario no estaría demasiado lejos de la verdad, ya me habrías mandado a mí de haber podido. Han pasado más de diez años, pero a ti te cae un fusilamiento si yo me voy de esta, y no tengo por qué callarme. Así que tú dirás lo que quieres: o lo pasas un poco mal con mis condiciones o dejas de pasarlo del todo, ni bien ni mal ni regular tampoco.
- ¿Y cuáles son esas condiciones?  
[...]
- Tirármela. Una noche sí y otra también, hasta que me canse.  
(Marías, 2012b: 164)

---

<sup>96</sup>Merece la pena señalar este vínculo intertextual: el doctor Arranz aparece brevemente evocado en la novela *Así empieza lo malo*, como viejo compinche del doctor Van Vechten, que también se dio a esta repulsiva práctica durante la posguerra (Marías, 2014a: 409).

Es el no-recuerdo de la humillación de la madre que trae a la conciencia del fantasma su nueva capacidad de percepción:

Ahora sé que entonces mi madre y el doctor Arranz pasaban al dormitorio cuando ya era seguro que yo me había dormido tras ser tocado en el pecho y en el estómago por las mismas manos que la tocarían a continuación a ella ya no tibias y con más urgencia ...y tras ser besado en la mejilla o la frente por los mismos labios que besarían luego –y la acallarían- el habla entre dientes y desenfadada [...] El doctor se marchaba sin despedirse de el y mi madre ya no salía del cuarto, allí se quedaba aguardando a mi padre, se ponía un camisón y cambiaba las sábanas, él nunca la encontraba con sus bonitas faldas y medias (Marías, 2012b: 163)

De la misma manera, el narrador fantasmal descubrirá el secreto ignominioso de su propia muerte, a manos de un sicario, contratado por su adúltera esposa (Luisa) y el amante de ésta (Manolo Reyna):

Veo ahora también que quien empuña la cosa negra junto a mi televisión encendida no es Luisa, ni tampoco Manolo Reyna con su nombre folklórico, sino alguien contratado y pagado para que la haga abatirse dos veces sobre mi frente, la palabra es un sicario, en la guerra tantos milicianos fueron así utilizados. Mi sicario golpea dos veces y golpea con desapasionamiento, y esa muerte ya no me parece justa, ni adecuada, ni desde luego piadosa, como suele serlo la vida y lo fue la mía. La cosa negra es un martillo con mango de madera y cabeza de hierro, un martillo vulgar y corriente. Es el de mi casa, lo reconozco (Marías, 2012b: 170)

También en *Mañana en la batalla piensa en mí*, el narrador, Víctor Francés, establece un paralelismo entre la figura del escritor y la del fantasma al describir a Ruiberriz de Torres: «Así, él es lo que se llama un negro en el lenguaje literario –en otras lenguas un escritor fantasma-, y yo he oficiado por tanto de negro del negro, o fantasma del fantasma si pensamos en las otras lenguas, doble fantasma y doble negro, doble nadie» (1994: 134).

En suma, la perspectiva del fantasma es, según Javier Marías, parecida a la del escritor, la de aquel que relata unos hechos pasados (o imaginados), pero que no puede intervenir personalmente en ellos; que está pero que no está:

La figura del fantasma [presenta] un punto de vista excelente para contar algo. El fantasma [...] es alguien que no solamente conoce ya el final de la historia cuando la cuenta, sino que es alguien al que –al no estar ya, al haber muerto ya- nada le puede pasar, nada le puede ocurrir, porque todo lo que le tenía que pasar ya le pasó, y al mismo tiempo es alguien que no participa de ningún tipo de indiferencia. La figura literaria del fantasma –y la cinematográfica también- es una figura que si ronda por ahí, sea con cadenas y sábanas o no, es porque de alguna forma aún le sigue importando lo que suceda después de él ya no está con las personas a las que dejó. Es alguien que está y no está, por un lado no participa, pero se siente involucrado en lo que sigue ocurriendo, conoce el final o por lo menos su final, es decir desde el punto de vista del muerto, del muerto que sin embargo puede contar. Lo he utilizado incluso en algún cuento en que la figura del narrador representa un fantasma, alguien muerto que cuenta la historia ya a salvo, entre comillas, de que le pueda ocurrir nada más y al mismo tiempo con el conocimiento pleno de lo que ha sucedido y pudiéndola contar con la conformidad de quien ya además no puede cambiar las cosas, de quien ya no puede intervenir. Pero al mismo es alguien –insisto- que no es indiferente a lo que está contando. Es un buen punto de vista (Pittarello, 2005: 44-45).

En la obra de Marías, sobre todo a partir de *Negra espalda del tiempo*, el diminuto y casi legendario Reino de Redonda, minúscula isla del Caribe, se ha constituido en símbolo del tiempo y del espacio literario. Elide Pittarello, especialmente a partir de la lectura de *Negra espalda del tiempo*, ha desarrollado su tesis de que la obra de Marías se sustenta sobre una concepción nihilista del tiempo y la conciencia de la imposibilidad

de asimilar la separación de los vivos respecto a los muertos, por mucho que uno trate de recrearlos a través de la memoria, en el artículo «Haciendo tiempo con las cosas<sup>97</sup>» (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 17-48). Lo que la autora llama «el más allá indeterminado [...] en la que los objetos rebasan emocionalmente la frontera infranqueable entre los vivos y los muertos» (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 24). Y que por tanto «metafóricamente condensa la indefinida ignorancia humana» (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 46)

La historia de la isla de Redonda, que Javier Marías heredó en 1997, y los avatares de sus anteriores monarcas, MP Shiel, John Gawsworth, Jon Wynne-Tyson, se narra fundamentalmente en la «falsa novela» *Negra espalda del tiempo* (Marías, 1998: 112-113, 368-369 y 381-384). Aunque la historia parezca imaginaria, Marías inserta en el libro materiales (fotografías, un ex – libris, un par de mapas antiguos) que dejan constancia de la existencia real de la isla y de pasado, estableciendo de este modo un juego especular entre lo ficcional y lo real que define el signo de toda la novela, pues como el mismo autor escribe: «en realidad lo que yo asegure no tiene por qué ser creído, aunque haya una confiada e injustificable tendencia a creer lo que los autores afirman respecto de sus libros» (1998: 28). Siendo así que el reino de Redonda ha sido descrito por Marías como un «reino fantasmagórico y eminentemente literario» (Shiel, 2000: 11-12). En efecto, como recuerda Geneviève Champeau: «Gawsworth et Javier Marías sont les monarques d'une île littéraire. Au-delà d'éventuelles tendances mégalomanes, ce sont les pouvoirs de la littérature et son aptitude à procurer une identité et un territoire qui sont affirmés. L'autobiographie est moins celle de l'homme que celle de l'auteur: elle raconte l'histoire de son avènement» (2000: 86)

La vida del olvidado escritor británico John Gawsworth (nombre literario de Terence Ian Fytton), segundo rey de Redonda, quien tras una carrera literaria de fulgurantes inicios cayó en la miseria había sido reconstruida en gran medida en la novela *Todas las almas* (Marías, 1989: 116-117, 138-154). Mientras que sus años finales de pobreza y mendicidad se relatan en clave de ficción en el cuento «Un epigrama de lealtad» (Marías, 2012b: 71-77).

Tanto Gawsworth como Shiel figuran en la nómina de raros escritores de horror británicos en la recopilación *Cuentos únicos*. Un volumen hermanado en espíritu con el libro que publicó en 1985 Pere Gimferrer dedicado a escritores oscuros u olvidados, *Los raros*. Donde figuraba Shiel, autor de la novela de ciencia-ficción *La nube púrpura* (1910) y primer rey de Redonda. El libro de Gimferrer tiende un puente a la vanguardia modernista, en la referencia en el título a la obra del mismo nombre de Rubén Darío, y que comparte con *Cuentos únicos* de Marías algo del espíritu *dandy* novísimo, el gusto por lo marginal, lo heterodoxo, los escritores poco conocidos o ya no recordados. Ese espíritu puede sintetizarse en las palabras que Gimferrer puso en la presentación de *Los raros*: recuperar «lo despreciado ayer y hoy obsoleto sin ser ni entonces ni ahora leído», a contrapelo de lo «consabido contemporáneo» (1985: 10).

Una prologación de esta actitud *dandy* es la ficticia nobleza que ha ido fraguándose en torno a la editorial Reino de Redonda. Desde que Javier Marías heredó

---

<sup>97</sup>Dicha concepción nihilista del tiempo, la autora la ha visto expresada en el sintagma «débil rueda del mundo», frecuente en la obra de Javier Marías, que según la estudiosa condensa la futilidad última de toda acción humana (Marías, 1992a: 130).

el «trono» simbólico de Redonda, ha ido publicando con regularidad libros a menudo marginales o largo tiempo descatalogados –como su propio *El monarca del tiempo*, *La nube púrpura* de Shiel, o reediciones de sus propias traducciones de Conrad, Yeats o Browne-, o simplemente de su predilección personal, como *La caída de Constantinopla* del historiador Steve Runcinan. A partir del premio literario que anualmente concede la editorial se ha forjado esa algo humorística «nobleza de las letras», en la que figuran compañeros de generación de Marías como Eduardo Mendoza, Pere Gimferrer, Fernando Savater o Luis Antonio de Villena<sup>98</sup>. Es requisito para acceder al rango tener obra publicada (o traducida) en inglés y español, pues la monarquía de Redonda es bilingüe. Así, bromas aparte, el Reino de Redonda funciona también como metáfora de ese espacio «extraterritorial» que desde las primeras novelas comienza a crearse en la obra de Javier Marías.

David Roas, como hemos dicho, también ha estudiado la vertiente fantástica de la obra breve de Javier Marías y el motivo del fantasma. Para Roas «hay otro aspecto importante acerca de esa identificación entre el escritor y la figura del fantasma: el escritor y sus personajes habitan en dimensiones diferentes del tiempo y del espacio (como los humanos y los fantasmas), que no deberían confundirse. En buena medida ese es el tema de *Negra espalda del tiempo*» (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 218). Tiene razón Roas al señalar que la imagen de la «negra espalda del tiempo» simboliza en la obra de Marías lo que en la realidad sucede imaginativamente y por tanto aquella que «no sucede y sucede», por decirlo con una expresión del propio Javier Marías. De todo lo que «transita por el envés y la negra espalda y abismo del tiempo junto con todo lo que no ha ocurrido y lo que sí ha sucedido sin dejar sin embargo una huella ni un rastro ni humo ni vaho, y con lo acontecido que no puede reproducirse y ya no es no es posible y está descartado por tanto, y también con lo que aún se debate entre el recuerdo afilado y el tuerto olvido<sup>99</sup>» (Marías, 1998: 376-377). Para Steenmiejer esa «negra espalda» es el «espacio de lo que no sabemos y lo que, sin embargo, marca nuestras existencias» (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 271). Mientras que para Carole Viñas «es el pasado sin realizar, muerto antes de haber existido» (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 105). Parafraseando al mismo Javier Marías, Rebeca Martín la ha definido como «ese espacio por el que discurre aquello que no ha existido, o bien lo que podría haber sucedido, o acaso lo que aún está por llegar» (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 238).

Esta misteriosa imagen está traducida del inglés «the dark backward and abysm of time», y a veces Marías también ha parafraseado o deformado como «la negra espalda de lo no venido» (2000: 369-370). Las palabras proceden de *La tempestad*, de Shakespeare, y están puestas en boca del mago Próspero, quien interroga a su hija Miranda en el acto I: «What seest thou else in the dark backward and abysm of time?».

---

<sup>98</sup>Más sobre la curiosa historia del Reino de Redonda puede leerse en los artículos «Este reino junto al mar» y «This kingdom by the sea» (Marías, 2008b: 233-238). Y en varias entrevistas (Marías, 2008a: 29-32 y 2008b: 364-369). La sende virtual de este reino literario se encuentra en la siguiente dirección URL: <http://www.javiermarias.es/REDONDIANA/reinoderedonda.html>

<sup>99</sup>La imagen del «tuerto olvido» es un motivo recurrente en *Tu rostro mañana*, planteado ya desde la primera frase de la novela: «No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde a seres que jamás han existido ni pisado la tierra o cruzado el mundo, o que sí pasaron pero estaban ya medio a salvo en el tuerto e inseguro olvido» (Marías, 2009a: 13). Es posible relacionar esta preocupación por el peso que la dialéctica entre olvido y memoria tienen en el pensamiento ensayístico de Thomas Browne.

En traducción castellana de Ángel Pujante: «¿Qué más ves en el oscuro fondo y abismo del tiempo?» (Shakespeare, 1997: 47). Una expresión que en la obra de Marías aparece por primera vez en *Todas las almas*, en la frase «el revés del tiempo, su negra espalda» (1989: 163). Por supuesto, la expresión adquiere una importancia central en la obra *Negra espalda del tiempo*, que para Carlota Casas Baró significa la culminación de todo un proceso de ficcionalización del propio autor en su obra literaria que había comenzado con *Todas las almas* (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 154).

La metáfora de la «negra espalda» puede entenderse, en definitiva, como una nivelación en el recuerdo de lo realmente sucedido con lo soñado o imaginado o tan sólo proyectado, como se nivela en nuestro recuerdo lo vivido y lo leído, la experiencia de la vida y la experiencia de la lectura, diferenciables pero a veces indistinguibles para la conciencia subjetiva. Como los anhelos incumplidos se incorporan a la memoria a pesar de haberse vistos cumplidos fehacientemente en la realidad; algo a lo que parecía señalar Javier Marías al poner en relación la imagen de Shakespeare con los versos de Jorge Manrique: «daremos lo no venido/por pasado»:

¿Qué quiere decir eso? ¿Qué es esa espalda, aunque la traduzcamos como «revés? Acaso el tiempo vuelto en el sentido de volver o regresar, acaso también en el sentido en que decimos «volver una prenda de vestir» para verle los pespuntos, o la trama a un tejido. O es el tiempo ido, alejándose su espalda. ¿Y qué abismo es ese que aparece no como cosa distinta de la espalda sino como su refuerzo o sinónimo? [...] «Pasado» se entiende como «pretérito» en primera instancia, pero en segunda podría entenderse también como «ocurrido» o «acaecido». Si juzgamos sabiamente. Lo que dice Manrique es en ambos casos bastante insólito. Lo no venido, esto es, lo no llegado, lo no sucedido, lo no existido, no debemos seguirlo esperando sino darlo ya por pasado. No dice que debemos darlo por imposible, ni tampoco descartarlo u olvidarlo, no dice que no contemos con ello sino que lo demos por pasado, o lo que es lo mismo, por incorporado a nuestra vida y a nuestro saber y a nuestra experiencia. En otras palabras, por recordado. Y se me ocurre que quizá sea eso, lo que no viene y sin embargo es pasado, lo que discorra por aquella negra espalda y abismo del tiempo que en otra lengua definió otro poeta, una vez que hubo pasado más de un siglo (Marías, 2000: 370)

Por esa «negra espalda» de lo no venido, de lo que no sucede y sin embargo sucede, es por donde transita el fantasmagórico Reino de Redonda<sup>100</sup>. Eso ha sabido verlo bien David Roas al poner en relación la figura del fantasma con el Reino de Redonda y su significación en la obra de Javier Marías:

Como la isla de Redonda, presente y ausente en los mapas, espacio real y reino imaginario, el fantasma es un ser que convive de forma simultánea en dos mundos sin pertenecer estrictamente a ninguno de ellos. Y en su vagar intemporal, no da, de ahí su evidente nostalgia de lo humano, en inmiscuirse en los asuntos terrenales. Eso lo convierte en un recurso ideal en los textos de Javier Marías, no sólo para jugar con la ghost story –para reinventarla–, sino también para desarrollar una reflexión sobre algunos de sus temas predilectos: el tiempo y el espacio, el amor y el adulterio, el conocimiento y el olvido, la posibilidad de contar una vida... (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 230)

«La dimisión de Santiestaban» es un cuento de fantasmas narrado de manera elíptica y en el que se pasa de soslayo por una explicación que permitiera comprender cómo Lilburn logró desvelar el misterio del fantasma de Santiestaban y convertirse a su vez en

---

<sup>100</sup>Como un interesante aparte, merece la pena mencionar la comparación que ha hecho Amèlie Florenchie entre el espacio del imaginario mariesco configurando por el Reino de Redonda y la «negra espalda del tiempo» con el imaginario fantástico de algunas narraciones de Borges (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 166-168).



un ser incorpóreo que ronda las noches del Instituto Británico. Tan sólo se nos narra que Lilburn se obsesionó con ese fantasma hasta el punto de saberse de memoria el recorrido de sus invisibles pasos nocturnos (Marías, 2012: 42), que la noche prevista de su regreso a Londres hizo el recorrido exacto que hacía el fantasma (Marías, 2012b: 44), y, por último, estas enigmáticas líneas de conclusión:

Mr. Bayo [el superior de Derek Lilburn] cogió la carta y la leyó [donde ahora figuran las firmas conjuntas de Santiesteban y Lilburn]. Y mientras lo hacía su rostro fue adquiriendo una expresión parecida a la del maestro que un día, repentinamente, descubre que su discípulo le ha superado, e invadido por una extraña mezcla de envidia, orgullo y temor, sólo acierta a preguntarse, confundido, si en el futuro se verá humillado o ensalzado por quien de ahora en adelante ejercerá el poder. (Marías, 2012b: 44)

Se diría que Javier Marías quiso agregar a las pautas habituales de los cuentos de fantasmas una vuelta de tuerca más en la forma de un final elíptico en que, como él mismo escribiría a propósito de los de Raymond Carver, «el desenlace queda fuera de lo contado» (2009: 170). Del mismo modo, esta resolución se adecúa también a las pautas para la literatura fantástica estipuladas por Todorov, según las cuales el rasgo definitorio de este género es inducir a la vacilación interpretativa del lector, haciéndolo dudar acerca de la explicación del fenómeno extraño que perturba la normalidad: si esa explicación es susceptible de ser sometida a un criterio de verificación racional o se debe, al contrario, a motivos sobrenaturales; eso es lo que sucede con el final de Derek Lilburn, cuya desaparición es un hecho enteramente sobrenatural y sin embargo el proceso de deducción, elípticamente narrado, que lo lleva a descubrir el secreto del fantasma de Santiesteban parece apuntar a una misteriosa explicación racional. La obsesión de Lilburn por el fantasma de Santiesteban puede interpretarse bajo la óptica de Kristeva: cómo la fascinación por lo macabro y sobrenatural moran en el límite de lo inconsciente (1980: 41-67). Para David Roas, al cruzar el umbral del mundo de los vivos, Lilburn claudica simbólicamente ante el sinsentido de lo real y busca orden y sentido en el ámbito de lo sobrenatural: «Podríamos decir –jugando con el título del relato- que Derek dimite de la realidad y busca refugio (sentido) en la dimensión fantasmal, donde, a juzgar por el comportamiento metódico de Santiesteban –no sé si con esto desvirtúo el sentido del relato-, todo parece más ordenado, más acorde con la forma de ser del protagonista» (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 221).

En cualquier caso, mediante al procedimiento de la narración elíptica, sumado al final abierto del cuento, Javier Marías consigue superar la percibida falta de sutileza de los cuentos de fantasmas, si bien poniendo a resguardo aquello que los hace valiosos:

Se trata de un género que, aunque normalmente relegado a la mera condición de tal, tiene la capacidad y la virtud de enfrentarse de manera abierta y directa con los grandes temas de la literatura: la soledad, el miedo, el amor, la venganza, la risa, la cobardía, la locura, la muerte, también la guerra, o el combate al menos. Lo que tiene en su contra, la acusación que no se le hace explícitamente pero por la que se le pasa factura y se lo rebaja, es justamente la de no ser lo bastante metafórico, lo bastante indirecto, lo bastante sutil. En el fondo se le reprocha su propia y mayor virtud, la de atacar descarnadamente lo que, por otra parte, constituye la materia y esencia de la literatura, o de la más perdurable. (Marías, 2004: 13)

De este modo Javier Marías consigue emplear el imaginario del cuento de fantasmas y conjugarlo con la finalidad irónica del «cuento didáctico». Es decir, burlando las

expectativas de un lector que buscara un «mensaje», o solución fácil al misterio que plantea el relato. Se cierra así con «La dimisión de Santiesteban» el círculo irónico del empleo de la palabra «didáctico». Un uso que se diría remite a la definición de otro de los maestros de los novísimos, Jaime Gil de Biedma, quien en el prefacio a *Función de la poesía y función de la crítica* (1964) de T.S. Eliot, había escrito: «el poeta didáctico, el poeta *engagé* (que no pasa de ser un didáctico disfrazado), refiere siempre sus poemas a un sistema de creencias religiosas o morales, a una ideología política o social, que posee una absoluta validez: la poesía es transmisión» (Eliot, 1964: 22).

No es gratuito citar algunas de las reflexiones del propio TS Eliot sobre esta cuestión, puesto que Eliot establece una distinción neta entre «poesía» (arte literario) y «didactismo», dos actitudes a menudo opuestas, tal como lo expuso en su ensayo «Shelley y Keats» (Eliot, 1964: 123-140). De acuerdo con el análisis de Eliot, Shelley encarna la postura del poeta «didáctico» aquel cuya poesía está dirigida por sus propias creencias y teorías, mientras que Keats no tenía otro interés que la propia tarea de la poesía (Eliot, 1964: 139-140). Ambas actitudes vienen a representar las de un poeta «predicador» y un poeta «poeta», respectivamente, guiado únicamente por su genio poético (Eliot, 1964: 135). Eliot censura la actitud del poeta que se deja guiar por sus creencias o teorías, lo que él llama, su «filosofía»:

Creo que para que un poeta fuese a la vez filósofo habría de ser virtualmente dos hombres distintos; no conozco ningún caso de tan completa esquizofrenia y dudo que se ganase algo con ella: dos cerebros hacen mejor el trabajo que uno solo; Coleridge constituye un ejemplo aparente, pero sólo podía ejercer cada una de las actividades a costa de la otra. Un poeta puede tomar prestada una filosofía o pasarse sin ella: es al filosofar basándose en sus propias intuiciones poéticas cuando se arriesga a equivocarse<sup>101</sup>. (1964: 136).

Como vimos, al prurito «didáctico» Javier Marías lo ha llamado en tono de censura la «lección moral» de la historia. De la siguiente manera se expresaba por escrito: «a mi modo de ver, no sólo la literatura sigue sin tener nada que ver con la moral, sino que lo último que ha de encerrar es una “lección”, de la clase que sea. (*No juzgar nunca un texto por lo que enuncia, sino por lo que tiene de inexplicable*)» (1991: 218). La fórmula de Javier Marías conserva en su espíritu el aliento benetiano. Puesto que el verdadero compromiso moral del escritor está, según Benet, con la literatura, con la literatura-antes-que-otra-cosa por decirlo en los términos que él gustaba de empear, esa literatura que no tiene otra finalidad que la literatura misma. O como se burló en *La inspiración y el estilo*, de esos poetas «didácticos», «faltos de savia, pero atiborrados de dogma» (Benet, 1966: 92).

Sería interesante poner en relación la coincidencia del pensamiento de TS Eliot con el Javier Marías y Juan Benet en lo relativo la función de la poesía, y más ampliamente, de la literatura, aunque aquí no hayamos podido hacerlo en extensión. Sin embargo, dicha conexión confirma de nueva la ubicación de ambos autores en la corriente de la modernidad estética, esa que, como hemos venido mostrando, regresaba lentamente a España tras la hecatombe de la Guerra Civil.

---

<sup>101</sup>No obstante hay que decir que Eliot precisa en su ensayo, y concede que puede haber excepciones a esta regla general. Puede haber poetas dotados de una «filosofía», un sistema de creencias sistematizado o una teoría, que sin embargo es posible disfrutar desde el punto de vista estrictamente poética, sin necesidad de compartir sus ideas o filosofía. El ejemplo que Eliot propone es el de Dante (Eliot, 1964: 132).

Dentro de esta reconstrucción del periodo de gestación de la obra de Javier Marías, hemos querido desarrollar aquellos elementos que contribuyen definir la novela de Marías en el futuro. Jaime Siles, como vimos, habló de la reacción de los novísimos a la noción de *discurso dominante* que había imperado en la poesía y, más generalmente, en la literatura española desde la posguerra. Este discurso dominante, como hemos mostrado, puede definirse como la ecuación entre realismo estético y progresismo ideológico, como dijo Manuel Vázquez Montalbán. También hemos mostrado cómo algunos estudiosos y teóricos de la literatura, así Brian McHale en el ámbito norteamericano o Gonzalo Navajas en el hispánico, han utilizado la extrapolación que Roman Jakobson hizo de lo que él mismo llamó «elemento dominante» en una obra literaria (el componente central de la obra que rige, domina y determina los demás), para describir el elemento primordial que conforma un periodo artístico o un código estético.

Si se asume este esquema, podemos caracterizar la «dominante» en la obra de Javier Marías como el anticasticismo: el rechazo de lo que denominó la «novela castiza». Este anticasticismo opera en dos planos: el plano formal significa un rechazo de la estética realista y más concretamente del tipismo español, la novela de costumbres; mientras que en el plano semántico, o casi ideológico, significa un rechazo del moralismo en literatura, de ahí la ambigüedad moral (lo contrario del «didactismo» o de la novela de «mensaje») que va a caracterizar las novelas de Javier Marías. A eso apuntó, quizá de manera semiconsciente, Marías desde el comienzo mismo de carrera, y es un hecho que no pasaron de soslayo alguno de sus lectores más atentos. Por ejemplo, Elide Pittarello ha invitado a leer *Los dominios del lobo* como una broma cruel, donde se celebra la amoralidad de los personajes, puesto que los más menos escrupulosos son aquellos que salen mejor parados de sus aventuras: «quitadas de en medio la moral y la compasión que cohiben la risa, a lo largo de su hiperbólica variedad de delitos sin castigo, el narrador rompe lúdicamente todos los esquemas de la verosimilitud y renueva el arte antiquísimo de ensartar historias» (Marías, 1996: 11-12). La misma intuición tuvo Juan Benet al caracterizar esa novela como «cruel y excelente pastiche» (2007a: 176). También, como hemos pretendido poner de relieve con el comentario del cuento «La dimisión de Santiesteban», la obra de Javier Marías, durante lo que hemos llamado su periodo novísimo o didáctico, señala incipientemente a la universalidad de un de los grandes temas literarios, que Marías irá acotando con el tiempo como terreno privilegiado de su indagación literaria: el misterio insondable que rodea a la existencia humana.

Por eso el texto reclama un lector dispuesto a dejarse llevar por el misterio que la obra propone, pero no esclarece. Un lector distinto al lector que postulaba la literatura «didáctica», la «novela castiza» que, en la percepción de Javier Marías y muchos de sus compañeros de generación, había caracterizado la cultura literaria del franquismo. Sin embargo, como demuestra la obra del mismo Marías, el decurso de la literatura española durante el franquismo puede interpretarse como un largo proceso de restitución de la modernidad literaria, según la expresión de Gracia y Ródenas de Moya. Una modernidad estética indisociable del retorno de una «razón» o «ciudad» democrática, como dijo Vázquez Montalbán. Unos islotes de cultura democrática que se manifestaron

ya en el periodo del tardofranquismo, antes de que se extendieran al resto de la sociedad con la llegada de la democracia.





**SEGUNDA PARTE**

**LA BÚSQUEDA DE LA PROPIA VOZ, 1975-1986**





## 1. Entre la fuerza del estilo y la de la inspiración

### 1.1 La esencia de la literatura

Ya hemos hablado anteriormente del estímulo que representó la presencia de Juan Benet para los jóvenes novelistas de los setenta y el entorno que se fraguó en torno al magnetismo de su personalidad. Pero sus ideas literarias tuvieron plasmación concreta en el ensayo *La inspiración y el estilo*. Como escriben Gracia y Ródenas de Moya, el libro es «una referencia teórica central» en la reflexión literaria de Juan Benet y en la historia de la literatura española contemporánea (2011: 143). En una entrevista reciente Javier Marías daba cuenta de la importancia de la lectura de ese libro y la duradera influencia que ejerció sobre él:

Yo era muy joven entonces y no recuerdo bien cuándo leí el libro, pero debió de ser poco después de 1970, cuando salió la segunda edición, tenía yo veintipocos años<sup>102</sup>. Yo no tenía ni idea de lo que quería hacer [...] yo he intentado, no de una forma programática, construir ese estilo noble que Benet echaba en falta [en *La inspiración y el estilo*] y que él practicó ya. Lo he intentado de una manera distinta. Yo creo que, a la postre, mi estilo no tiene mucho que ver con el de Benet, son distintos de cadencia, de fraseo y tonalidad. Y en mi caso hay también más historia. Pero sí, en cierto modo, no de manera programática, me he hecho abanderado de lo que proclamó en ese libro y echó en falta. Ha sido mi inclinación, en la que ha tenido mucho que ver la traducción, como decía antes. Por ejemplo, Sir Thomas Browne pertenece también a ese estilo (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 47)

Alexis Grohmann ha señalado la influencia benetiana de *La inspiración y el estilo* en la concepción de la literatura que la obra de Javier Marías ejemplifica desde el primer momento en el rechazo de la mímesis simplista (Grohmann, 2002: 22, 80-82, 100-101 y 277). Al igual que hicimos nosotros también ha remarcado que «Benet was an important and pivotal literary (father) figure, model, or reference point for Marías and many contemporary novelists, such as Guelbenzu, Mendoza, Millás, Pombo, Molina Foix, and de Azúa, amongst others» (Grohmann, 2002: 22). De la misma manera, Grohmann ha apuntado el influjo de las tesis benetianas sobre la literatura de Javier Marías: «the impact and significance of *La inspiración y el estilo* and its defense of the primacy of style cannot be overstated» (2002: 22).

*La inspiración y el estilo*, cuya escritura es paralela a la de *Volverás a Región*, sirve de sostén teórico a la narrativa de su autor. En concreto en *La inspiración y el estilo* se despliega la visión de Juan Benet sobre el género de la novela, para Benet el género por antonomasia de la modernidad literaria. Una visión muy alejada de los parámetros de la literatura realista en boga en la España del mediosiglo, según se ha expuesto en la primera parte del trabajo; para Benet, el costumbrismo y el realismo son estéticas literarias carentes de altura estilística, y, con frecuencia, mero pretexto para ocuparse de asuntos ajenos a la literatura. Díaz Navarro ha notado oportunamente que «en *La inspiración y el estilo* se omitían significativamente las referencias a la literatura española contemporánea» (2000: 13). El mismo Benet iba a declarar que «mi escaso aprecio por lo que se escribía en castellano me empujó a hacer lo que en ninguna parte veía hecho y estoy seguro de que ese género de inmodestia crítica constituye el imprescindible motor de arranque de todo escritor novel» (1981a: 70-71). Transcurridos más de cuarenta años desde 1970, Javier Marías volvía a confirmar su coincidencia con

---

<sup>102</sup>*La inspiración y el estilo* fue publicado en 1966 por Revista de Occidente. La segunda edición apareció en 1973 en Seix Barral.

las tesis benetianas y la validez duradera de las ideas expuestas en *La inspiración y el estilo*:

Benet es muy despectivo con la llamada tradición realista y yo he solido serlo también. En ese campo no he tenido discrepancia. El realismo de más baja estofa me parece muy aburrido, pesado y falto de interés. Ahora hay dos modalidades de eso, por lo que voy viendo. Una es la novela periodística, en la que se trata de cosas muy de actualidad, como Internet, que obsesiona a las nuevas generaciones, lo que me parece una cosa un poco extraña., porque es como si la gente se hubiera obsesionado con el teléfono cuando era una novedad técnica maravillosa. Leída ahora una novela sobre el teléfono nos parecería, en el mejor de los casos, marcial. En fin, al parecer es una modalidad sorprendentemente exitosa, de momento. La otra, que también coincide a veces con lo periodístico, tiene un componente que me parece más grave todavía; las novelas (también películas) que son inatacables porque adoptan una postura inatacable, por ejemplo el maltrato a las mujeres, los inmigrantes. Son temas inatacables, por lo que las novelas que los tratan están blindadas, y suelen adoptar fórmulas actuales del realismo (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 46-47)

*La inspiración y el estilo* se compone de siete partes en las que se asedian los aspectos particulares de la cuestión central que preocupa a Juan Benet; el abandono del *grand style* en la literatura española después del Siglo de Oro, un estilo que pasaría a ser sustituido por el costumbrismo, que sería desde entonces, en opinión de Benet, la estética literaria dominante en España: «desapareció del castellano el Grand Style para dar paso al costumbrismo» (1966: 26). El costumbrismo es para Benet la antítesis del *grand style* y se lo equipara a la «entrada en la taberna» de la novela española. Ése es precisamente el título del capítulo IV de *La inspiración y el estilo* (Benet, 1966: 111-141). La misma metáfora tabernaria Javier Marías iba a utilizar también en su texto, ya citado, «La nueva máscara de lo de siempre». Como se ha dicho, Marías contraponía en ese lugar la actitud de los escritores realistas más *engagés* con el ejemplo que representaron los escritos de la generación del 50 como Juan Benet. En el ensayo, Marías apuntaba, de manera significativa, que «pese a haber padecido el franquismo desde su nacimiento, rompieron con el aislamiento cultural español y atendieron también a las literaturas extranjeras procurando salir un poco del provincianismo obligado y reinante y rehuir lo que Juan Benet, en un libro antiguo [*La inspiración y el estilo*], llamó acertadamente “el estilo tabernario”, lastre cuasi permanente de la literatura española» (Marías, 2001: 220). En efecto, la expresión «entrada en la taberna» reviste en el ensayo de Juan Benet una fuerte carga peyorativa que simboliza la renuncia de los novelistas españoles a darle al material narrativo un tratamiento elevado, mientras se contentan con reproducir escenas de la vida cotidiana: una labor que, según Benet, está más cerca de la tarea del periodista que de la del verdadero literato. Ken Benson, que ha justificado la lectura de Juan Benet de la tradición realista española a través del concepto de *misreading* propuesto por Harold Bloom (Benson, 2004: 32), ha definido, invirtiendo la expresión, la propuesta literaria de Juan Benet como la «salida de la taberna» (Benson, 2004: 29-31).

Aunque un estudio detallado de *La inspiración y el estilo* no puede tener cabida en este espacio, sí resumiremos los elementos más relevantes del ensayo, donde se pone de manifiesto la poética literaria de Juan Benet, complementándolos con declaraciones en entrevistas y reflexiones del autor vertidas en otros textos. Un resumen sucinto del ensayo de Benet se encuentra en García Pérez (1998: 41-47), así como merece destacarse el trabajo de Chicharro Chamorro (1994: 561-568), centrado en *La inspiración y el estilo*. Como iremos señalando, la propuesta literaria de Juan Benet

consiste en una visión de lo literario que se apoya en dos ejes: la «inspiración» y el «estilo», los dos conceptos que dan título al ensayo. Desconfiando de la «inspiración» como único motor de la literatura, Benet da respuesta al problema de la relación entre estas dos ideas planteando una original relación dialéctica entre inspiración y estilo, donde el estilo se revela como agente catalizador de la inspiración, su condición de posibilidad.

Como ya hicimos en el capítulo «Juan Benet: mentor y maestro», destacando los trabajos centrados en la figura y la biografía de Benet, queremos dar la referencia de algunos de los estudios más relevantes que se han ocupado de la obra Juan Benet: los estudios pioneros de Herzberger (1976) y Cabrera (1983); compilaciones de trabajos académicos y críticas (Compitello, Herzberger y Manteiga, 1984; Margenot, 1997; Vernon, 1986), el volumen colectivo de la Université de Bourgogne centrado en el ensayismo benetiano (Lavaud, 1995); el trabajo de Díaz Navarro que se ocupan de la narrativa breve benetiana (1992) y la posterior ampliación al conjunto de su narrativa (2000); la aproximación de Benson, analizando el discurso subyacente a la obra de Benet y su vinculación con el pensamiento postestructuralista (1989 y 2004); el estudio de García de la Concha sobre la raigambre mítica del espacio regionato y su discurso simbólico a partir de *Volverás Región* (2010: 143-226); el más amplio acercamiento de Margenot al espacio regionato (1991); el estudio de las novelas del ciclo regionato a cargo de Claude Murcia (1998); Compitello y su lectura de Juan Benet bajo la óptica del tratamiento literario de la Guerra Civil (1983); el minucioso estudio sobre el imaginario benetiano de Molina Ortega (2007); hasta la más reciente aproximación interdisciplinaria de Fraser (2013).

En el prólogo a la edición de 1973, Benet escribía que *La inspiración y el estilo* eran unas notas de lectura ampliadas:

en cierto modo solo para entretenerme –y aclarar unas ideas que si no se escriben no adquieren su verdadera entidad ni desarrollan todas sus posibilidades- empecé a redactar unas notas sobre mis propias lecturas, algo más extensas que las habituales «marginalia» con que [...] gustaba de dejar constancia de mi paso por una página (1966: 14)

En efecto, uno de los rasgos más notables de *La inspiración y el estilo* es que encara estas cuestiones desde el género del ensayo, como escribe José María Pozuelo Yvancos, «concebido no como retórica estilística ni crítica histórico-literaria, sino como reflexión filosófica, lo que era bastante raro en la España de 1960» (2012: 669). Chicharro Chamorro (1995) y García de la Concha (2010: 148-153), entre otros, también han subrayado la originalidad del pensamiento benetiano sobre literatura en el marco del medio siglo.

Pozuelo Yvancos no sólo pone de relieve el espacio original que ocupa *La inspiración y el estilo* en el marco de la literatura española de su época, sino que de ese enfoque eminentemente ensayístico surge la originalidad de las ideas del texto: «ese tono y actitud de enfrentamiento a los asuntos desde su sola reflexión personal, [es] lo que proporciona al libro un *dictum* de verdadero ensayo montaigniano» (2012: 669). El propio Juan Benet describe su actitud como la de un hombre que «en campo abierto y sin otras armas que sus propias luces, se lanza al ataque del mundo allá donde le presenta cara y no se preocupa jamás de acotar el terreno conquistado con un recinto fortificado» (1966: 138). Javier Cercas, de su lado, ha citado a Benet como un raro

ejemplo de novelista español capaz de desdoblarse competentemente en crítico y en ensayista:

Es curioso en cualquier caso notar que, incluso en nuestra tradición, el hecho de que un poeta reflexione sobre poesía y poetas no es en absoluto infrecuente, y tampoco suscita mayores recelos; en realidad, todos sabemos que los más lúcidos críticos de poesía que ha dado la literatura española en este siglo han sido poetas. Mucho más insólito entre nosotros es, en cambio, el novelista capaz de analizar con solvencia su oficio y el de quienes le han precedido; algunos nombres vienen en seguida a la mente, desde luego (el de Juan Benet, por ejemplo), pero tampoco demasiados (Cercas, 1998: 115)

Benet recurre al concepto del «gusto» como base de la justificación de sus preferencias estéticas en *La inspiración y el estilo*: «pero el gusto ¿no es un prejuicio? ¿Y no es tal vez el más influyente de entre todos los posibles?» (1966: 16). La idea del «gusto» es la justificación última del punto de vista de Juan Benet, porque es lo que orienta al lector hacia la auténtica literatura, eso que él llama la literatura-antes-que-otra-cosa:

El gusto es independiente de cualquier otra determinación de la conciencia y tanto más autónomo es de cualquier compromiso intelectual o moral del individuo, tanto más capaz se demuestra de suministrar lo que de él se solicita [...] El hombre que por lo general adecua su gusto –literario o lo que sea- a otros imperativos entre los que ha encerrado su personalidad – sean sus convicciones de cualquier clase, religiosas, políticas o raciales, sean sus condiciones hereditarias o sean las directrices de sus sentimientos- hace todo lo que está en su mano para abandonar este mundo sin preocuparse de adquirir el instrumento que le proporcione el deleite de la obra de arte. Semejante subordinación es frecuente en el hombre que estima que determinada actividad del espíritu –la literatura- debe estar al servicio de otra cosa, bien porque su moral se lo dicte así, bien porque en aras de un presunto cientifismo histórico concluya que aquella labor está determinada, voluntaria o colectivamente, por otra prioritaria. Sea cual sea el origen de esa postura, el resultado es el mismo: ese hombre cree en una instancia superior para alcanzar la cual desarrolla una actividad que sólo es mediadora. E indudablemente semejante creencia le coloca de partida en una posición muy incómoda y muy endeble cuando ha de enfrentarse, en el terreno propio de esa actividad, con aquel otro sujeto que la considera y desarrolla como un fin en sí misma (Benet, 1966: 24-25)

Como a propósito precisa Benson: «la literatura y el arte son expresiones sobre las cuales el lector no ha de sentirse obligado a “explicar” [...] las causas por las que el texto tiene un efecto determinado en su sensibilidad» (2004: 32-33). La idea del «gusto» de Juan Benet puede aproximarse por tanto a la noción postulada por Roland Barthes del «plaisir du texte», y su concepción hedónica del hecho literario<sup>103</sup> (Barthes, 1970 y 1975). Así, en un artículo de 1986, Benet podía escribir que «el origen de toda buena crítica», se encontraba en «la confianza de lo que a uno más conmovió, la reducción de la extensión a la intensidad y, por ende, la selección con acento personal de las predilecciones» (1996: 268). En efecto, el gusto es el instrumento que proporciona «el deleite de la obra de arte» (Benet, 1966: 45). La idea del «gusto» se sustenta en última instancia en el azar y el talento: «siempre llego a la conclusión de que el gusto es una categoría del juicio que funciona con bastante independencia y que se adquiere solamente gracias a una larga familiaridad con la obra de arte sin que intervenga en su formación otra categoría distinta, por ejemplo, la lógica» (Benet, 1966: 108).

---

<sup>103</sup>Ya vimos que Barthes era una de las referencias teóricas en que se apoyaba José María Castellet para su justificación en *Nueve novísimos*, y en esta coincidencia podemos ver un elemento más que confirma la ubicación de Juan Benet dentro de la corriente epistémica de la restitución de la modernidad literaria en España.

Por esta razón, la primacía del concepto del «gusto» es indesligable de la argumentación vehemente que caracterizó el discurso de Juan Benet sobre la literatura, y del que ya hemos dado muestras. Así, en la introducción a *La inspiración y el estilo* Benet escribía que «este libro nació [...] con el propósito de explicarme a mí mismo la misteriosa razón por la que, con todos los pronunciamientos favorables, me resultaban tan estomagantes las tragedias de Racine» (1966: 14). De la misma manera, la inclinación por la expresión irónica<sup>104</sup> también permeaba la argumentación del autor en contra del costumbrismo y la defensa del alto estilo literario: «el escritor español del siglo XVI en adelante le vuelve definitivamente la espalda al estilo noble –el Grand Style que dicen los ingleses- para regocijarse con las delicias, de diversa índole, del costumbrismo» (Benet, 1966: 216). Y en el mismo sentido, había apostillado: «en contraste con el nítido perfil con que se dibuja el Grand Style es posible que la aspiración última del estilo que pasa por la taberna no esté nunca definida, y que incluso no exista porque con aquel gesto no se pretendió otra cosa que la embriaguez y la delectación en el rebajamiento» (Benet, 1966: 117).

A propósito de esta vehemencia benetiana, Malcolm Alan Compitello ha dicho que «Benet's remarks have been considered mere verbal histrionics on more than one occasion» (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 8). En el mismo sentido, y subrayando a la vez la sustancia del razonamiento de Benet, Javier Marías ha escrito sobre su maestro que «como cualquier escritor, no le faltaban manías y fobias verbales, que sin embargo siempre trataba de explicar y justificar» (2008a: 186). La contundencia de su argumentación nunca estuvo, en efecto, exenta de polémica, como vimos en el enfrentamiento que mantuvo con Isaac Montero en 1970 a raíz de la publicación del artículo sobre Galdós. El mismo Juan Benet comentaría en 1985 a propósito de aquel episodio:

[...] yo creo bastante en la eficacia de la impertinencia, sobre todo en la de determinadas opiniones impertinentes. Quizá la que a más controversia ha dado lugar es la que vertí sobre Galdós, que también me parece un escritor deleznable. Pero en cierto modo esas opiniones son, por impertinentes, las más útiles, las más atractivas. Si las opiniones se matizan, pues se vulgarizan, y entonces caen en el lugar común. [...] Una opinión tajante es más atractiva que una opinión mesurada. (1997: 229)

Es esa «retórica agresiva» que en aquel coloquio de 1970 le reprochó Carmen Martín Gaité<sup>105</sup> (Benet, 1997: 45). Una vehemencia que sin embargo Fernando Savater valoraba positivamente en su artículo de evocación benetiana «Un inconformista» (2001), resaltando la originalidad de las opiniones de Benet y su irreverencia con los tópicos:

El inconformista digno de tal título no lo es porque discrepe del poder, o de la mayoría, sino porque no se conforma con el reparto de papeles establecido y, sobre todo, disiente del papel que le ha tocado en suerte. Sale por donde no se le espera o sale por donde se le espera, pero de modo inesperado. Se parece siempre más a sí mismo que el *sí mismo* que los demás le han otorgado.

---

<sup>104</sup>Carrera Garrido ha estudiado el uso del humor en el teatro de Juan Benet (Carrera Garrido, 2014), así como Isabel Estrada lo ha hecho en el conjunto de la narrativa del autor, contrastándolo con el uso del horror (1999).

<sup>105</sup>En el postfacio de la edición de 1999 de *La inspiración y el estilo*, Martín Gaité volvía a insistir en la misma idea y en la importancia que la idea del «gusto» tiene en el razonamiento de Benet, y por tanto la paradójica situación en que éste se encontraba, al decir de la autora, por la «pretensión de imponer sus preferencias como un canon» (Benet, 1966: 262-263).

Por eso puede despertar una expectación algo irritada, pero rara vez cosechar grandes aplausos, porque los aplausos sólo premian al que hace bien de sí mismo de acuerdo con el criterio de los demás. [...] Las «opiniones discutibles» de Juan Benet tuvieron como vehículo más privilegiado la conversación y después, en segundo lugar, sus artículos periodísticos. [...] En ellos se constata que las opiniones de Benet no sólo son «discutibles», sino hasta «muy suyas» [...] O sea que no las tomaba ya hechas de ninguna vulgata ni provenían de los dictados de ninguna *esferodoxia* (la palabra es suya, para designar el afán de sistema omnicomprendido y autosuficiente) [...] Salvo ironía, apenas le conozco complacencias con lo edificante, con la exhortación humanitaria que los bribones utilizan como garantía de elevación moral. Evitaba como la peste el *jarabe de la bondad* [...] Previó las miserias del *political correct* tres lustros antes que yo (Savater, 2001: 8)

Un eco de la vehemencia argumentativa de Juan Benet puede hallarse asimismo en artículos de Javier Marías como «La muy crítica, crítica» (2000: 223-229), «Contra la costurera y el decorador» (2000: 128-134), o «Seis recomendaciones superficiales a los críticos jóvenes» (1991: 213-218), y donde se hace palpable la huella intelectual, actitudinal, de Juan Benet, que describimos en el capítulo «Juan Benet: mentor y maestro». Como de la misma forma se da una coincidencia entre ambos autores en la crítica al bajo nivel de los horizontes intelectuales de la cultura española, y por eso Benet escribía que el costumbrismo suponía «el abandono definitivo de todo apetito de grandeza [...] la recaída en el tipismo, la vuelta rastrera a las esencias regionales» (1966: 141). Asimismo, Javier Marías se ha mostrado burlón con los clichés del realismo español: «[a los críticos españoles] les parece frívolo que [el marco de la acción de una novela] no sea en una ciudad española de provincias o en el campo español» (1991: 215).

En efecto, como señalaba Carmen Martín Gaité, para Juan Benet, el gusto «era ajeno a cualquier compromiso moral e intelectual» (Benet, 1966: 263). Esta opinión coincide con la emitida por Félix de Azúa: «[La literatura de Benet] no traslucía la más mínima preocupación existencial, moral o ideológica. Era literatura en estado puro. No exponía convicciones éticas, sino juicios estéticos» (1998: 254). El gusto no es sólo, por lo tanto, decisivo en la conformación del criterio del buen lector, sino también lo es en la del escritor:

Las musas se dirigen siempre al gusto, con un lenguaje que, diga lo que diga, siempre constituye una obra de arte: el escritor que lo recibe se deja fascinar y, en muchos casos, actúa solamente como escribano, un agente intermedio de aquella fascinación que sufrió y que ahora desea extender y transmitir a su lector. Cuando el escritor, en cambio, no acepta ese acto de fascinación y exige de sí mismo que en todos sus juicios se hallen presentes los agentes de control de la razón, no hace sino expulsar de la fiesta a la única persona que en un momento puede animarla y cuya ausencia a la larga no puede disimular por mucha que sea su ciencia retórica (Benet, 1966: 108-109)

Esta reflexión de Benet, extraída del prólogo a la recopilación de artículos *Sobre la incertidumbre* (1982), puede resumir el talante de su discurso, donde se combinan el escepticismo y la convicción:

«Incertidumbre» no es solamente una palabra que me gusta mucho, es un estado que me cumple. Pero que nadie se llame a engaño el «sobre» no se deberá tomar en su acepción de «acerca de»; por consiguiente, el lector que espere encontrar aquí un tratado sobre la incertidumbre –y nada me gustaría más que contar un día con el bagaje y el estímulo necesarios para disertar sobre ese estado tan poco cartesiano- se verá chasqueado. El «sobre» es menester entenderlo como un «encima de», pues, por encima de ese estado de total incertidumbre, por encima de la carencia de un sistema de interpretación total del mundo que nos rodea, por encima de la falta de un aparato de convicciones firmes e incólumes, me gusta sacar la cabeza y, si media la ocurrencia, decir lo

que pienso en ese momento sobre algo que esté pasando con absoluta certidumbre y convicción (1982: 8).

Al contrario de lo que sucede con la novela de inspiración científica o «informativa», Benet argumenta en *La inspiración y el estilo* que la novela literaria, la que se tiene por «literatura-antes-que-otra-cosa», debe aspirar a la tensión lingüística de la poesía. Por eso, Félix de Azúa, al citar las influencias de los poetas «novísimos», entre los que se contaba conspicuamente el novelista Juan Benet, podía escribir que esa influencia benetiana se daba en el mismo nivel que la de los poetas, «en el nivel poético<sup>106</sup>» (Azúa, 1998: 205). Eso explica que Pozuelo Yvancos haya podido resumir el ideal novelesco de Juan Benet como un «ideal metafórico, correlativo al adelgazamiento de lo novelesco, de las tramas [...] convertida la anécdota en lo menos importante» (2012: 671). La reflexión de Benet, por tanto, concuerda con las tesis de Genette sobre el estilo, de acuerdo con las cuales, «el término *estilo* [...] es la clave de esa capacidad poética o literaria de toda clase de textos» (Genette, 1991: 24)

La novela, según Benet, ocupa, en la modernidad, un lugar central dentro de la literatura por su capacidad proteica. En *La inspiración y el estilo* se mostraba inequívoco, utilizando una metáfora político-geográfica, donde la novela desempeña el rol de la «metrópoli» y el «interés de los hechos narrados» es una colonia de la que la metrópoli puede desprenderse sin merma de su esencia:

la literatura contemporánea ha venido a desembocar, casi exclusivamente, en la novela porque – se quiera o no– es el único género capaz de incorporar cualquier modo narrativo que sea independiente del interés. El interés intrínseco de los hechos narrados –por no ser puramente literario– puede un día desertar de la metrópoli y reclamar su propio gobierno; la metrópoli, para evitar tales incidentes y garantizar su seguridad, traza sus fronteras alrededor de los modos narrativos y decide, de una vez para siempre, olvidarse de otros terrenos de dudosa fidelidad. El género sale de la prueba transformado en un vehículo de expresión y abandonando para siempre la posibilidad de consolidarse en un archivo o en un museo, un acopio de temas de interés permanente, cosa de por sí bastante problemática (Benet, 1966: 158).

Es conveniente señalar que las ideas que plantea Juan Benet se enmarcan dentro de una línea interpretativa que, tradicionalmente, ha concebido la novela como un género esencialmente abierto que ha hecho de la libertad formal su paradigma. Esta idea nos remite al conocido juicio de Bajtin, según el cual es el perenne estado de conformación en el que se encuentra el género de la novela, el elemento del que ésta extrae su fortaleza, y lo que explica su inagotable capacidad de renovación y su supremacía como género literario moderno (1975: 441-485). A una conclusión parecida llegaba el teórico del modernismo Edwin Muir en *The Structure of the Novel*, para quien la dificultad de cualquier generalización sobre la novela reside en ser una forma narrativa «of such mixed origin and such wide scope» (1928: 149). Ambas opiniones recuerdan la identificación de Friedrich Schlegel entre el ideal de la poesía romántica y el de la «verdadera» novela, cuya forma es no tener forma, no acabar de formarse jamás, y sin embargo aspirar eternamente a tenerla (Viñas Piquer, 2002: 278). En el ámbito hispánico podemos citar la autoridad de Ortega, que, en *Ideas sobre la novela*, se refirió al género novelístico como el «género difuso» (1964: 187). En tiempos más próximos, estudiosos como Darío Villanueva han resaltado que la única norma del género es

---

<sup>106</sup>Una idea que ha vuelto a repetir en *Autobiografía de papel* explicando su propio acercamiento a la narrativa desde la poesía (Azúa, 2013: 92-93)

transgredirlas todas y experimentar con todas las transgresiones (Villanueva, 1977a: 15). También esa es la idea que sustenta el ensayo de Mainer, *La escritura desatada* (2000), en su recorrido por los distintos géneros y tradiciones de la novela como ampliaciones de los límites de la imaginación. Ricardo Senabre propuso de su parte la ingeniosa caracterización de la novela como «género de aluvión», ya que por su aparición tardía en la historia de la literatura es intrínseco a su naturaleza la incorporación de los hallazgos y recursos de los otros géneros literarios (2005: 13).

Así pues, de esta dificultad de proporcionar una definición cerrada de la novela, el crítico francés Abel Chevalley extrajo la famosa definición de la que se hizo eco Forster en *Aspectos de la novela*: «ficción en prosa de cierta extensión» (Forster, 1983: 12). El propio Benet iba a suscribir con elogio la definición hecha célebre por el libro de Forster: «La novela, según un canon, el de Edward Foster [sic], que yo suscribo (y es la definición probablemente más perfecta, por más imprecisa y lacónica), es un relato de ficción de una cierta dimensión. Todo lo demás queda abierto. Lo único que se le pide es que sea ficticia y que tenga una cierta extensión» (Benet, 1997: 155). Esta corriente interpretativa sobre el género de la novela coincide, en efecto, con la opinión de Benet, según quedaba establecida en *La inspiración y el estilo*:

La clasificación en géneros que a mí me puede interesar no es sino la que sabe establecer la diferencia que media entre unos y otros [...]. En este momento me importa mucho más la diferencia que hay entre la literatura antes-que-otra-cosa y aquellas provincias del espíritu que antiguamente militaban bajo su bandera, que cualquier clasificación erudita de unos y otros quehaceres (1966: 158-159).

En efecto, esta concepción moderna de la novela es la que más claramente apunta a la esencia de lo literario, porque es la que mejor pone de relieve que cualquier otro añadido a la definición tenderá a proporcionar una visión del género de la novela cargada de «impurezas» extraliterarias:

Ese proceso de reducción y restricción de un arte literario, que en épocas anteriores conoció y se extendió a campos más vastos, guarda un cierto parecido con el curso de liquidación de los grandes imperios, de los que van a surgir, gracias a la desconlonización, un centenar de pequeños y nuevos países. De aquel viejo imperio literario, hoy en trance de desaparición, han surgido también otras tantas profesiones y disciplinas que reclaman para sí una vida, una economía y un gobierno propios. No hace ni siquiera un siglo todos los hombres de letras –desde el novelista hasta el crítico, desde el biógrafo hasta el sociólogo, desde el psicólogo hasta el gramático o el lingüista- profesaban su arte o su ciencia bajo una misma bandera, que hoy ha sido arriada en todos los ateneos y que solamente es venerada como símbolo de una única herencia cultural. La descolonización presenta dos aspectos complementarios: a la formación de las nuevas repúblicas –unidas entre sí por un vínculo cultural que puede ser el idioma- se viene a sumar la retirada de la vieja metrópoli a sus límites naturales y la necesidad de subsistir gracias a sus propios recursos. Es un acontecimiento que –según ciertos observadores-, lejos de producir la ruina de la madre patria, ha venido con frecuencia a desembocar en un estado de nuevo bienestar, de autonomía y claridad de conciencia. En lo sucesivo –y para bien ser- la literatura sólo podrá existir, valga la redundancia, siendo eminentemente literaria y olvidándose de los socorros de aquellas otras disciplinas que hoy se sientan frente a ella, a la mesa de la cultura, de poder a poder. «La novela –así reza esa definición del Diccionario de Oxford, tan del gusto de E.M. Forster- es una obra de ficción, en prosa, de ciertas dimensiones». En apariencia, no cabe mayor vaguedad, y sin embargo en esa definición se implícita, por su propia generalidad, una caracterización de lo que es la obra literaria más que una acotación particular de lo que puede ser la novela: la obra puramente literaria queda definida dentro de los límites de la vieja metrópoli por todo aquello que es ficción y no existe entre sus diversos géneros más que unas diferencias dimensionales. Sin embargo, ni todo lo que es ficción es forzosamente literatura ni toda la literatura antes-que-otra-cosa es o debe ser ficticia. Ante la tragedia que para el crítico representa



la determinación y definición de los géneros no caben más que dos actitudes genéricas: o decidirse por un número indefinido de géneros o suprimirlos todos –incluso el concepto– de raíz. Si yo fuera crítico no vacilaría en inclinarme por la segunda actitud, en la inteligencia de que casi todas las categorías de valor implícitas en el concepto de género aplicado a la obra de arte sirven de bien poco y sólo aprovechan con frecuencia para establecer un didactismo basado en valores superficiales y engañosos (Benet, 1966: 156-158)

Reparemos además en que, según se desprende de manera implícita en *La inspiración y el estilo*, para el arte literario, como lo llama Benet, no es demasiado relevante la distinción entre ficción y no-ficción, sino la diferencia que se establece entre la «literatura-antes-que-otra-cosa» y la que no lo es:

Un día el público, acostumbrado a distraerse con las páginas periódicas de su articulista favorito, descubre que lo último que le importa es la actualidad del comentario y lo único que exige, seducido por las gracias y donaire de un estilo que sabe paladear, es la continuidad del alimento. De forma complementaria el escritor que inició su carrera con los comentarios de actualidad viene otro día a descubrir que se ha hecho poseedor de un estilo; que ya no necesita de una vigilia y un acecho permanente de los temas de interés y novedad porque es capaz de tocar cualquier futilidad para interesar al público (1966: 176)

En este punto se da también una coincidencia con el parecer de Javier Marías, pues, como había declarado en una entrevista: «a veces simplemente la manera en que uno presenta las mismas palabras y el mismo texto lo convierte en ficción o no ficción o en aparente ficción o en aparente no ficción» (Pfeiffer, 1999: 104). En la misma entrevista, Marías citaba el ejemplo del material anecdótico del artículo «La venganza y el mayordomo», que le había proporcionado el arranque del cuento posterior «Lo que dijo el mayordomo» (Pfeiffer, 1999: 104-105). Marías ampliaría esta vía de experimentación con la novela *Negra espalda del tiempo*, a la que ya nos hemos referido. La idea manifestada por Javier Marías se corresponde con la tesis postulada por Marie-Laure Ryan sobre los modos de accesibilidad a los mundos de ficción, acerca de cómo es imposible discriminar textualmente, más allá de las convencionales fronteras genéricas, la ficcionalidad o no-ficcionalidad de un texto literario (Garrido Domínguez, 1997:181-205). El mismo planteamiento es el adoptado por otros teóricos de la literatura a propósito de las fronteras entre ficción y no-ficción: es el caso de José María Pozuelo Yvancos (2006) o el de Phillippe Lejeune (1975).

La imitación de la escritura no ficcional, como la de los géneros autobiográficos y ensayísticos, se hará perceptible en la obra de Javier Marías a partir de *El hombre sentimental* y culminará en el juego de espejos autoficcional de *Todas las almas* y *Negra espalda del tiempo*. Grohmann, a partir de las reflexiones de Marías expuestas arriba, ha centrado su producción académica más reciente en el concepto de literatura *digresiva* o *errabunda*. Así, el ejemplo de la obra de Javier Marías le ha servido para elaborar toda una filiación en la tradición literaria europea basada en la digresión y la narración no-lineal cuyos orígenes ha remontado a Cervantes y al *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (Grohmann y Wells, 2011; Andrés-Suárez y Casas, 2005: 135-144). Y de la misma manera ha estudiado el desarrollo de esta tradición en la novela española contemporánea (Grohmann, 2011), lo que le ha servido para postular el concepto de «wild realism» (realismo salvaje), bajo la óptica del cual ha analizado la tendencia, en la novela europea contemporánea, de mezclar lo real con lo ficticio (Grohmann, 2008).

Pese a que el poco aprecio por la tradición novelística española es el tono predominante en las pronunciaciones de Juan Benet, es posible detectar en esta

conciencia de la elasticidad de la novela una influencia del pensamiento de Pío Baroja y su defensa de la libertad consustancial al género en el prólogo a *La nave de los locos* (Baroja, 1987: 63-95). Así parece atestiguarlo el artículo temprano (publicado en 1954) «Baroja y la disgregación de la novela», recogido en *Infidelidad del regreso* (Benet, 2007a: 89-92): «sus novelas fluyen sin una trabazón más o menos rígida, necesaria para dar cohesión a toda esa población heterogénea» (Benet, 2007a: 91). Igualmente, la simpatía por el temple moral de Baroja se manifiesta en el ensayo «Barojiana» de *Otoño en Madrid hacia 1950* (Benet, 1987: 15-51).

De esta conciencia de la maleabilidad del género de la novela surge la tensión entre lo narrado y la enunciación de lo narrado que caracteriza la escritura de Juan Benet. Esta herencia de la reflexión teórica de Benet podemos verla por vez primera en el ejercicio que significó *El monarca del tiempo*, donde Javier Marías ejemplifica performativamente la ausencia de cláusulas del género de la novela, como veremos en el capítulo dedicado al «ciclo de Casaldáliga». Es lógico, por tanto, que Marías se haya referido a la novela como «esa bastarda sin hogar» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 37), o que haya definido el género como «género voraz» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 37), en sendos prólogos a ediciones de los cuentos de Isak Dinesen, viendo en esta flexibilidad de la novela una diferencia clara con las más rígidas cláusulas que impone la escritura de cuentos.

Una de las tesis implícitas en el pensamiento de Juan Benet es por ello la de la libertad de escritura que posibilita el género de la novela, el género de aluvión, el género que se disgrega. En *La inspiración y el estilo* escribió: «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 que la invención –más que el descubrimiento- de un vacío que se pueda solucionar después, con mayor o menor fortuna, con un artificio específico» (Benet, 1966: 38). Esta era la idea que estaba en el fondo del artículo de 1972 irónicamente titulado «El crítico, hombre de orden» (Benet, 1983: 121-123). Ahí sostenía en tono polémico: «quien elige la crítica se denuncia a sí mismo: suele ser hombre de orden, que ama las reglas, que nada le emociona tanto como la validez universal de un principio, la infalibilidad de una doctrina, la sacralización de un hombre o la eternización de un valor» (Benet, 1983: 122). En una entrevista posterior, Juan Benet actualizaba la metáfora y comparaba a los críticos con «policías de tráfico»: «Hay críticos que son policías de tráfico: “Usted tiene que ir a la derecha”. “Hombre, ¿no puedo ir por aquí, no puedo torcer a la izquierda?”. “No”. [...] Los más policíacos son los críticos de periódicos, los gacetilleros; en primer lugar, rara vez enjuician con soltura y solidez» (1997: 156). También había arremetido contra los «críticos-policía» en el siguiente tono: «el crítico moderno ha perdido la humildad de sentirse sujeto a las leyes de la constitución literaria y, provisto de unas armas que él mismo ha forjado, no trata sino de dar el golpe de Estado para hacerse, en los medios de opinión y difusión, en las universidades y congresos, en las instituciones culturales, incluso en las playas, con el poder de las letras» (Benet, 2007a: 52). Finalmente, en la conferencia de 1972 «La crítica en cuanto antropología» (Benet, 1976a: 63-84), podía verse resumida la denuncia contra el crítico defensor de «la legislación vigente» de los «lugares comunes» de la novela (Benet, 1976a: 81), y que desdeña «aquellas escasas páginas en que la invención trató de vislumbrar algo de una realidad no conocida» (Benet, 1976a: 83). Porque el crítico es «un hombre formado contra la originalidad», que está «emparentado en su forma de ser con el hombre de ciencia», y por eso «sólo

puede vivir tranquilo si es capaz de comprender cualquier fenómeno cultural, por nuevo que sea, y encasillarlo dentro de los límites de su conocimiento» (Benet, 1976a: 87). En efecto, la opinión de Benet apunta al crítico que propone una definición cerrada de la novela, opuesta a la definición abierta del género (Forster) y que caracteriza la verdadera novela literaria: «la novela no es nada en principio, como ninguna obra de arte es susceptible de definición» (Benet, 1997: 156). El mismo fondo argumentativo vamos a encontrar, como veremos, en el artículo de Javier Marías «Contra la costurera y el decorador», escrito a raíz de la publicación de *Negra espalda del tiempo*, pero válido igualmente para explicar la concepción de la novela sobre la que reposa *El monarca del tiempo*.

La reflexión ensayística de Juan Benet sobre el género de la novela y sobre lo literario remiten a una comprensión modernista de la literatura, a contrapelo aún del discurso dominante en la España del mediosiglo, y que, como vimos, representa una de las líneas más poderosas en este proceso de reconstitución de la modernidad cultural y literaria que tuvo lugar en el periodo cultural tardofranquista, un proceso al que se sumaron Javier Marías y el resto de autores de la misma generación, y cuya obra puede quedar englobada en eso que en el capítulo anterior hemos llamado metafóricamente «estética novísima». Así lo han señalado Gracia y Ródenas de Moya: «el acoso que recibía la tradición literaria hispánica en él [*La inspiración y el estilo*] era un efecto derivado, porque el propósito nuclear era más ambicioso: la elevación del horizonte del creador español religándolo con una narrativa moderna cuyos nombres fundadores habían tenido amplia incidencia entre los escritores españoles de los años veinte y treinta» (2011: 143). Lo que explicaba la influencia duradera del pensamiento teórico y de la obra de Juan Benet:

El gran estilo (o *grand style*, como le gustaba escribir) es la reclamación teórica primero y la práctica novelesca después del escritor que modernizó radicalmente las nociones sobre la novela que siguen vigentes a comienzos del siglo XXI. La alta literatura se emplaza en la búsqueda de la novela como experimento y conjetura, como invención formal y pensamiento en marcha, como mecanismo de desbrozamiento y de revelación. La mejor tradición de la narrativa en democracia –de Álvaro Pombo y Javier Marías a Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina, Enrique Vila-Matas o Javier Cercas– se alimentó de ese horizonte (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 144)

En efecto, Juan Benet, en *La inspiración y el estilo*, no sólo se encarna como un antagonista feroz de la tradición literaria española (por su falta de altura estilística, por haber centrado su atención en asuntos exógenos a lo literario, como la transmisión de «informaciones» o «mensajes»; el desdén por el «didactismo» que hace suyo Javier Marías), sino que su ensayo, además de tener un ojo puesto en la literatura realista de los años cincuenta, avizoraba con el otro el modernismo literario. Una vinculación perceptible, además de por la conocida admiración de Juan Benet por William Faulkner, por el hecho de que el capítulo III de *La inspiración y el estilo*, titulado «La ofensiva de 1850» (Benet, 1966: 85-109), Benet centre su atención en dos autores como Edgar Allan Poe (*La filosofía de la composición*) y Gustave Flaubert (*La educación sentimental*).

En ambos escritores se da una aguda conciencia estilística en la escritura y un control férreo por parte del escritor de todo el proceso creativo, por eso los dos son autores clave en la construcción de la estética que determinará la literatura de la modernidad; así Benet afirma de Flaubert que «fue el primero, sin duda, que trató la prosa como un material que debe ser exclusiva y totalmente artístico, despojada de

todas las reglas seductoras en apariencia, pero en realidad triviales, engañosas y contaminante<sup>107</sup>» (Benet, 1966: 96).

Sin embargo, debe precisarse, que los ejemplos elegidos le sirven también a Benet para ilustrar la importancia de la inspiración como complemento necesario del estilo, en particular al criticar el método analítico de trabajo que defendió Poe en *La filosofía de la composición*, pero sobre la necesidad de la combinación de inspiración y estilo nos extenderemos más abajo.

Malcom Alan Compitello también había señalado la imbricación esencial del discurso teórico de Juan Benet con la modernidad estética literaria<sup>108</sup>; en especial su coincidencia con los postulados del estructuralismo francés y el formalismo ruso, por el propósito compartido con ambas escuelas de hacer de la literatura un campo autónomo del conocimiento y buscar lo privativo de la escritura literaria (la *literariedad*<sup>109</sup>), en «The Paradoxes of Praxis: Juan Benet and Modern Poetics» (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 8-17). Compitello ha resumido así la postura del autor: «Benet consistently sees literature as a semi-autonomous, self-regulating system governed by a few basic principles» (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 10). En efecto, es una coincidencia paradójica, puesto que el discurso de Juan Benet se caracterizó por el desprecio público a quienes llamó «textólogos» (Benet, 1997: 124).

La naturaleza paradoja del pensamiento literario de Benet ha sido puesta de manifiesto por José María Pozuelo Yvancos. Pozuelo Yvancos, al escribir sobre *La inspiración y el estilo*, poniendo en relación el modo en que Juan Benet ordena el vínculo del creador y sus antecesores con las exploraciones posteriores de dicha relación por parte de Harold Bloom (1973 y 2011): la tensa dialéctica entre tradición y originalidad (Pozuelo Yvancos, 2012: 669-670). Efectivamente, eso puede verse a menudo acompañado de la arrogancia irónica, sustentada en el gusto, que Juan Benet manifestaba, por ejemplo, en el texto de introducción al ensayo *El ángel del señor abandona a Tobías*: «Nada me sorprenderá menos que saber que lo aquí expuesto se halla escrito desde hace mucho y con mayor rigor, por numerosos autores y comentaristas cuya labor no me he tomado la molestia de leer y que –de haberlo hecho– habría ahorrado un trabajo en buena medida superfluo tanto para mí como para el lector» (1976b: 9). Esta relación conflictiva del escritor con la tradición se explicita de manera clara en *La inspiración y el estilo*:

---

<sup>107</sup>La alusión de Benet se refiere sin duda a la famosa carta de Flaubert, dirigida a Louise Colet, del 16 de enero de 1852: «Lo que me gustaría hacer es escribir un libro que no tratara de nada. Un libro que no hiciera referencia a nada, que estuviera fuera de él mismo, que se sustentara por sí mismo, por la fuerza interior de su estilo. [...] Un libro que apenas tuviera tuviera tema o, por lo menos, que éste fuera escasamente perceptible, si ello fuera posible. Los mejores libros son los que tienen menos asunto; cuanto más se acerca la expresión al pensamiento, más se silencia la palabra, o desaparece, y más hermosa se hace la obra. Creo que el futuro del arte estriba en esto [...] No hay temas buenos ni temas malos, y se podría establecer como axioma que, desde el punto de vista del arte puro, no existen en absoluto, siendo sólo el estilo el único medio de ver las cosas» (Mainer, 2000b: 230).

<sup>108</sup>Compitello ha desarrollado también la reflexión sobre la narración de Juan Benet con el discurso de la modernidad en otros lugares (1991, 1993 y 1997). Hecho del que se han ocupado igualmente otros estudiosos: Bravo (1993), Navajas (1984 y 1990)

<sup>109</sup>Un aproximación sintética al concepto de literariedad podemos encontrarla en el trabajo de Nora Catelli (Llovet *et al*, 2005: 31-83). La noción merece un desarrollo más amplio en el de Marghescou (1979), así como en el de Todorov (1987).

Espoleado por una vocación que todavía no ha sabido encontrar el espacio donde desarrollarse, ese hombre vive desazonado, perplejo y atormentado por vivir en un mundo al que le falta algo: ese algo es su obra, la que ha de saturar los huecos y dar plena forma al medio que le rodea. Es posible que en el origen del impulso creador exista un deseo de paz consigo mismo, una necesidad de tranquilizar el alma en aquella dirección en la que su instinto y su sensibilidad se aúnan para evidenciar, exagerar y transformar en acicate doloroso esa imagen de un mundo incompleto que la voluntad ha decidido colmar y perfeccionar con unos materiales que sus facultades no son capaces de suministrarle todavía. Mientras se prolongue ese estado de cosas —a lo largo de una serie de sensaciones esporádicas e infinitesimales hallazgos que, por no poderse incrustar en una solución y un contexto general, sólo sirven para mantener la confianza en la vocación— el hombre de letras se verá condenado a esa agitada quietud del navío que, con todas las máquinas en marcha y sujetas las amarras, zumba sobre el agua quieta en espera de una orden del puente de mando (Benet, 1966: 37)

La idea de la dialéctica entre tradición y originalidad permite explicar la conocida inversión benetiana del tópico según el cual los críticos son escritores frustrados:

La operación de escribir, en muchos casos, y ya no digamos en una sociedad o en un tipo de cultura evolucionada, es una operación subsiguiente a la de la lectura. Probablemente se escribe cuando se ha leído en alguna medida a los clásicos, porque no se encuentra aquello que se quiere encontrar en la lectura y porque la lectura estimula, pero estimula mucho la búsqueda de un vacío que es la propia obra. Y muchas veces he pensado que, en contra de lo que se dice de que el crítico es un creador fracasado, el escritor es un crítico fracasado. En buena medida, el deseo de conocer una obra literaria plenamente, que es la función principal, cosa que es imposible si esa obra la ha hecho otro, sólo se consigue haciendo uno la obra, y en la satisfacción de un prurito poco menos que antológico el decir: he aquí una obra literaria de la que lo sé todo (Benet, 1997: 191)

De esta manera, el mismo Benet resumía su punto de vista sobre la relación con la tradición literaria como un forcejeo constante con el pasado:

¿Existe un arte literario? ¿Existen unas reglas del arte literario? ¿Existen unos progresos del arte literario, una evolución de ese arte? ¿Existe una función, incluso, de este arte literario? Lo sociológico, no es lo determinante, no es lo que marca la historia del arte literario; el arte literario está marcado por lo concreto, porque un señor produce un salto de aquí a allá y otro lo hace retroceder, etc. (1997: 42)

También la dialéctica entre tradición y originalidad se hace extensible, en el pensamiento de Benet, a la idea de inspiración, como puso de manifiesto en *La inspiración y el estilo*:

La luz de la inspiración sirve, al parecer, para revelar algo nuevo e insólito que, debidamente tratado, elaborado y dimensionado, se convierte en obra de arte. Pero esa luz puede depender tanto de las facultades del artista como de la clase de campo que tiene que alumbrar. A más oscuro ese campo menos cantidad de luz es necesaria para que los misterios que se esconden en aquél salten a la vista; y viceversa, el universo literario está constituido por una miríada de Edades Doradas y Siglos de las Luces en los que el foco más potente ya no será susceptible de descubrir nada nuevo. Existe por consiguiente una ley de oposición entre la fuerza de la inspiración y la luz propia del campo que alumbrar, que se resuelve, por así decirlo, en un equilibrio de la nueva obra y la cohesión entre la masa y las proporciones que ha desalojado. [...] la luz de la inspiración y la luz del campo que alumbrar tienen un punto de parentesco y son en cierto modo homogéneas. La naturaleza de la una está condicionada por la otra, en la medida por lo menos en que por el hecho de ser luz son también oscuridad. Yo no creo que la luz de la inspiración sea capaz de descubrir ningún hueco, porque la inspiración le es dada a un escritor cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo (1966: 36)

En el mismo sentido, Juan Benet, reflexionando sobre el caso de William Faulkner, escribió que «para un escritor la revisión de los valores léxicos, sintácticos y estilísticos, supone la no aceptación de un patrimonio común» (Benet, 2007b: 87). Con todo, es pertinente señalar que un determinado experimentalismo a ultranza, entendido como violentación radical de la sintaxis<sup>110</sup>, nunca formó parte de la poética literaria de Juan Benet, y él mismo se preocupó de dejar claro este punto:

Lo que precisamente están agotados son los infructuosos intentos de romper el lenguaje para dar a luz, bajo esa cáscara, una yema distinta que, creo yo, no existe. Todavía estoy por leer un intento de ruptura del lenguaje que sea fructífero, que tan sólo posea gracia. Se dan muchos palos de ciego. [...] Aún no sé de ninguna obra experimentalista, como te digo, que haya roto moldes en un sentido auténtico del término [...] El *Finnegans Wake* es un bodrio insoportable que no ha leído nadie, que no sirve para nada (1997: 183)

Igualmente, había declarado: «Quiero dejar bien claro que no deseé hacer nunca un texto de ruptura, vanguardista, aunque me saliera [...] recóndito y difícil» (Benet, 1997: 180). Sobre la opinión de Juan Benet respecto a la importancia del argumento en la novela es necesario hacer alguna precisión. El autor llegó a afirmar: «La verdad es que escribir una novela con argumento es lo más fácil del mundo. Una vez abocetado, el propio argumento y los personajes tiran del escritor como unos caballos de las bridas. Lo difícil es escribir una novela sin argumento» (Benet, 1997: 165). Sin embargo, conviene señalar lo apuntado por éste a lo largo de un debate, sostenido en 1987, con Rafael Conte, Constantino Bértolo y Alejandro Gándara. El debate se ha reproducido por entero en *Cartografía personal* (Benet, 1997: 230-235). En él Benet manifestaba lo siguiente: «El argumento como pretexto que es puede desaparecer de una novela; pero a menos de caer en las lindezas del señor Julián Ríos, algo tiene que sustentar la pieza literaria [...] La prosa no puede prescindir de un sustentáculo, sea el que sea» (Benet, 1997: 232). Como se desprende claramente de las palabras de Juan Benet, de acuerdo con su punto de vista, la prosa narrativa necesita de un sustentáculo (el argumento), aunque, este argumento es un pretexto, y no debe ser tenido por elemento principal en la novela. Por esta razón, Pope ha podido escribir «in Benet's work the story line is not to be found in the anecdote, but at another level in which the protagonists are perception, time, duration, and, above all, an active, imaginative, deceptive, and liberating memory<sup>111</sup>» (Manteiga, Herzberger y Compitello, 1984: 119). En el mismo sentido se ha pronunciado Félix de Azúa, argumentando que en «el ciclo de Región, no puede hablarse estrictamente de novela experimental (entendiendo por experimental algunos aspectos narrativos de Gómez de la Serna, Jardiel Poncela o Julián Ríos, por poner ejemplos muy diversos), sino de esfuerzos técnicos concretos, conscientes y

---

<sup>110</sup>Sin embargo, algunos críticos han visto en la demolición del lenguaje y la desrealización características dominantes en la obra de Juan Benet, así Soldevila Durante (1980: 327-332). Un parecer que, no obstante, contrasta con la opinión de otros estudiosos, por ejemplo la de Bravo (Vernon, 1986: 177-187). Como se hace patente en el desarrollo de nuestra exposición, nuestro punto de vista se inclina del lado de la de Bravo.

<sup>111</sup>En su clásico estudio «Benet, Faulkner, and Bergson's Memory», Pope ha puesto de relieve la vinculación del tratamiento de la temporalidad en las novelas de Juan Benet con la idea de la *durée* de Bergson y la dilación del tiempo narrativo en las novelas de William Faulkner (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 111-119). De la misma manera, el trabajo sobre el tiempo narrativo de Juan Benet fue descrito como un «rompecabezas temporal», donde el tiempo se evoca sin más orden que el de la conciencia subjetiva en un estudio temprano de Gonzalo Sobejano (1974: 389). José Ortega ha estudiado asimismo la relación entre memoria y música, y la vinculación de Benet con Proust, a propósito de *Un viaje de invierno* (Vernon, 1986: 61-92).

teóricamente bien fundados, para abrir las esclusas de limpia del pantano en que se ha acomodado la novela española “realista”» (1998: 251). Del mismo modo, Azúa, echando mano de una comparación con la tradición literaria francesa, apunta que en la novela española Benet representa para Baroja lo que en la novela francesa Proust representó para Balzac: «una distorsión general de los actores y la puesta en escena, conservando tanto los caracteres como el escenario, pero sometidos a una impresionante tensión, la cual no es arbitraria, como en los caprichos experimentales, sino resultado de una concepción entera, tanto de la estructura como de la memoria narrativa» (Azúa, 1998: 252). De manera interesante, Félix de Azúa, a propósito de la narrativa de Benet, establece una distinción entre «esteticismo» y «formalismo» (o experimentación formal): el esteticismo (Juan Benet) somete las formas a un juicio estético, mientras el formalismo experimenta con ellas (Azúa, 1998: 255). Por eso afirma que «en Benet no hay formalismo de ningún tipo, por muchas que sean las novedades formales que invente» (Azúa, 1998: 256). El mismo Juan Benet parecía apuntar a esto último cuando declaraba que «no soy vanguardista» (Benet, 1997: 157).

Como veremos en el siguiente capítulo, Javier Marías va a diferenciarse netamente de la poética novelística de Juan Benet en este aspecto, concediendo una mayor importancia a la trama argumental y a la intriga, aquello que constituye la «narratividad» de la novela. Por lo demás, sí hay una coincidencia entre los puntos de vista de Juan Benet y Javier Marías. Como hacía Benet, desmarcándose del acercamiento a la escritura a la manera de Julián Ríos, Javier Marías manifestará su distancia respecto a esa clase de literatura. Eso puede comprobarse en el artículo elegíaco, «La muerte de Aliocha Coll», ya citado en este trabajo. Así, Marías afirma de los escritos de su malogrado amigo que «se trataba de un tipo de literatura más bien “imposible” y que nunca me había interesado mucho» (1991: 94), y que podría tentar de definirse como «joycismo elevado al cubo» (1991: 94). Y también en «Contra la costurera y el decorador», Javier Marías había arremetido con mayor dureza contra los escritores que abusan de esa libertad y flexibilidad que concede el género de la novela:

La historia de la novela también está llena de insoportables estafas y asparentosas vacuidades que han encontrado en esas libertad y flexibilidad la perfecta excusa para disimular su impotencia o su nulidad o su afasia, para hacer ademanes geniales o virtuosistas, para oscurecer su significado y así no sólo ocultar su insignificancia sino amedrentar con su opacidad («No se me entiende bien porque soy muy complejo»). Esa historia, en suma, y sobre todo en el siglo XX, está plagada de camelistas y charlatanes, algunos de los cuales todavía hacen masticar y tragar gato a generaciones de críticos y estudiosos póstumos. Para hacer un uso interesante de esa libertad y esa flexibilidad hace falta algo más que desparpajo o desfachatez y muchísimo más que meras ansias de originalidad o, como prefieren decir los farsantes ya antiguos, de «ruptura» (Marías, 2000: 131)

Malcolm Alan Compitello ha escrito que, por su búsqueda de lo privativo de la noción de literatura y su rechazo de una aproximación histórica al estudio de la disciplina, la visión de Benet sobre la literatura es eminentemente sincrónica, como lo era la visión de la escuela teórica de los formalistas rusos (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 14-15). En particular con los planteamientos de Roman Jakobson. Compitello establece una vinculación directa entre la reflexión de Benet y las ideas de Jakobson que este expuso en su famosa conferencia de 1919 sobre la nueva poesía rusa, donde argumentó que el objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la *literariedad*, aquello que hace de un texto una obra literaria; de la misma manera, Compitello también relaciona el pensamiento de Juan Benet sobre literatura con el

concepto de «extrañamiento» de Sklovski (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 13-14). Por la claridad de la explicación sobre las ideas de la escuela formalista, citamos el resumen de Terry Eagleton en su introducción a la teoría literaria (1983):

The Formalists started out by seeing the literary work as a more or less arbitrary assemblage of «devices», and only later came to see these devices as interrelated elements or «functions» within a total textual system. «Devices» included sound, imagery, rhythm, syntax, metre, narrative techniques, in fact the whole stock of formal literary elements; and what all of these elements had in common was their «estranging or «defamiliarizing» effect. What was specific to literary language, what distinguished it from other forms of discourse, was that it «deformed» ordinary language in various ways. Under the pressure of literary devices, ordinary language was intensified, condensed, twisted, telescoped, drawn out, turned on its head. It was language «made strange»; and because of this estrangement, the everyday world was also suddenly made unfamiliar. In the routines of everyday speech, our perceptions of and responses to reality become stale, blunted, or, as the Formalists would say, «automatized». Literature, by forcing us into a dramatic awareness of language, refreshes these habitual responses and renders objects more «perceptible». By having to grapple with language in a more strenuous, self-conscious way than usual, the world which that language contains is vividly renewed. [...] Literary discourse estranges or alienates ordinary speech, but in doing so, paradoxically, brings us into a fuller, more intimate possession of experience. Most of the time we breathe in air without being conscious of it: like language, it is the very medium in which we move. But if the air is suddenly thickened or infected we are forced to attend to our breathing with new vigilance, and the effect of this may be a heightened experience of our bodily life. [...] if a story breaks off and begins again, switches constantly from one narrative level to another and delays its climax to keep us in suspense, we become freshly conscious of how it is constructed at the same time as our engagement with it may be intensified. The story, as the Formalists would argue, uses «impending» or «retarding» devices to hold our attention; and in literary language, these devices are «laid bare». It was this which moved Viktor Shklovsky to remark mischievously of Laurence Sterne's *Tristram Shandy*, a novel which impedes its own story-line so much that it hardly gets off the ground, that it was «the most typical novel in world literature»<sup>112</sup> (1983: 4)

En efecto, Sklovski negó el valor social del arte y sostuvo que la literariedad (*literaturnost*), lo definitorio de la obra literaria, era su perceptibilidad y su desvío de la norma por medio de unos procedimientos de «extrañamiento» (Greiner-Mai, 1983: 134). Esto demuestra, como pone de manifiesto Marchese, que para la escuela de los formalistas rusos «lo primordial de cualquier análisis [...] es el sistema literario en su especificidad intrínseca, en sus elementos constitutivos, en su funcionamiento» (1978: 246). Un planteamiento que se adecua también a la reflexión que Juan Benet acomete en *La inspiración y el estilo*; y que en su ensayo sobre James Joyce llamó «la búsqueda del espacio específico del quehacer artístico» (Benet, 2007b: 48). Recordemos que ya Saussure había cifrado en la elaboración estilizada del lenguaje la diferencia entre la lengua oral y la lengua literaria escrita (1915: 68; 72-74; 311-313). Es decir, el «foregrounding of language» (la puesta en primer plano del lenguaje<sup>113</sup>), que desde los trabajos de la escuela formalista rusa, ha sido tenida por la característica eminente de la *literariedad*, o la cualidad diferencial de la escritura literaria (Culler, 1997: 17-39). O dicho de otro modo, los usos lingüísticos propios de lo literario serían los que gravitan

---

<sup>112</sup>La conocida monografía de Sklovski sobre *Tristram Shandy* puede leerse en Lemon y Reis, 1965: 25-57. Importante para comprender su teoría de la prosa literaria es el artículo «Art as technique» (Lemon y Reis, 1965: 5-24). Buenas síntesis explicativas del concepto de «ostranenie» de Sklovski pueden leerse en Lodge, 1988: 199-200 y 1992: 52-54.

<sup>113</sup>Vernon ha estudiado precisamente el cuento de Benet «Amor vacui» (Benet, 2011b: 23-31) como un relato autorreferencial sobre el acto de la narración y lo ha interpretado como metáfora de la creación literaria (Vernon, 1986: 220-226).



en torno a la noción de «“non-pragmatic” discourse», esto es, los usos del lenguaje sin una finalidad práctica inmediata (Eagleton, 1983: 7-8). Para ilustrar esa idea de «uso no pragmático del discurso» podemos recurrir a la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1986 y 2004). Si bien esos autores trabajaban exclusivamente dentro del ámbito de la lingüística y la teoría cognitiva pragmática, sus aportaciones son útiles para explicar el concepto de *literariedad*. La propuesta de Sperber y Wilson continúa los trabajos de Grice sobre la cooperación como principio rector de la comunicación humana (Grice, 1961 y 1989: 368-372), que ellos engloban dentro del concepto de «relevancia» en tanto que eje ordenador de la comunicación. Así pues, el lenguaje literario pondría en suspenso este elemento de la comunicación ordinaria<sup>114</sup>.

Ello viene a constituir esa función «estética» del lenguaje que Roman Jakobson había visto encarnada en la poesía (1973: 15), y que «tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo» (Círculo de Praga, 1929: 38). Citemos las conocidas palabras de Jakobson en la conferencia de 1919:

Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire. Pourtant, jusqu'à maintenant, les historiens de la littérature ressemblaient plutôt à cette pólce qui, se proposant d'arrêter quelqu'un, saisirait à tout hasar tout ce qu'elle trouverait dans la maison, de même que les gens qui passent dans la rue. Ainsi les historiens de la littérature se servaient de tout: vie personnelle, psychologie, politique, philosophie. Au lieu d'une science de la littérature, on créait un conglomérat de recherches artisanales, comme si l'on oubliait que ces objets reviennent aux sciences correspondantes: l'histoire de la philosophie, l'histoire de la culture, la psychologie, etc., et que ces dernières peuvent parfaitement utiliser les monuments littéraires comme des documents défectueux, de deuxième ordre. Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le procédé comme leur «personnage» unique. (Jakobson, 1973: 15).

Por eso, Compitello, poniendo en relación el pensamiento de Juan Benet con las reflexiones de Roman Jakobson sobre la esencia de lo literario, ha escrito que:

There is a striking similarity between the way Benet and Jakobson capture the essence of literature and literary study. Both insist that literature be judged on its own terms, on that which is specifically literary in it, while at the same time rejecting as inadequate extrinsically oriented approaches [...] the rigor involved in the conceptualization of viewpoints in both cases is imposing, as is their mutual desire to break with antecedent and contemporary formulations both within their own contexts and within the broader sphere of literary studies in general. Benet's views vis-à-vis the form/content and style/information relationships resemble important parts of formalist and structuralist doctrine. Underlying the reassessment of the nature of literature by modern poetics is the same view of the inseparability of form and content postulated by Benet (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 14-15)

Cierto, Benet defendió la primacía de los «proyectos literarios» centrados «sobre las artes narrativas y sobre las reglas del arte literario que no se definan por otras clausuras de la sociedad» (1997: 42). Las propias palabras de Juan Benet corroboran la lectura de Malcolm Compitello, al tiempo que evidencian su escepticismo ante una aproximación diacrónica al estudio de la literatura:

---

<sup>114</sup>Recordemos que las máximas conversacionales que, según Grice (1967), rigen las reglas normales de conversación son: *máxima de cantidad* (información relevante a la situación de intercambio); *de cualidad* (no decir lo que se cree falso); *de relación* (pertinencia); *de estilo* (evitar la oscuridad, ambigüedad, etc.). Información adicional sobre la teoría de la relevancia puede encontrarse en Gabriela Reyes (1995) y Pons Borderia (2003).

El azar produjo tres novelistas de altura universal en los Estados Unidos en los años veinte; fue un azar y no un movimiento sociológico. Movimiento sociológico es el movimiento francés que trata de extraer con un émbolo buena literatura y no lo ha logrado; y pueden inventar lo que se quiera. Luego, sin que nadie se lo proponga, saldrá en el sudoeste de Francia un novelista que sí, será un verdadero novelista. Y no será el *ancien roman* o el *nouveau roman*<sup>115</sup>, sino el azar (Campbell, 1971: 325)

Así, merece la pena volver a acercar las ideas de Benet en *La inspiración y el estilo* con el punto de vista que adoptó E.M. Forster en *Aspectos de la novela*, puesto que ambos coinciden en su aproximación sincrónica al hecho literario, y en subrayar la importancia (matizada) de la inspiración en tanto que elemento determinante de la perduración de lo artístico en literatura:

Hay otra imagen que se adapta mejor a nuestros fines: la de los distintos novelistas que escriben sus novelas simultáneamente. Proceden de diferentes épocas y categorías; sus temperamentos y objetivos son diversos, pero todos tienen una pluma en la mano y están inmersos en el proceso de la creación [...] A lo largo de la Historia los escritores han experimentado más o menos los mismos sentimientos cuando escribían. Entran todos en un estado que por conveniencia denominaremos inspiración, con respecto al cual podemos afirmar que la Historia progresa y el Arte permanece inmóvil. La Historia progresa, el Arte permanece inmóvil; resulta una máxima demasiado tajante –casi un eslogan–, pero aunque tenemos que adoptarla, no lo haremos sin admitir su vulgaridad. Porque sólo es cierta a medias (Forster, 1983: 20 y 27)

La vinculación de la reflexión literaria de Juan Benet con las teorías que subrayan la autorreferencialidad<sup>116</sup> del lenguaje como elemento necesariamente constitutivo de lo que es la literatura, pueden también evidenciarse citando el parecer de Robert C. Spires en «Juan Benet's Poetics of Open Spaces» (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 1-7). Spires se aproxima ahí a la historia de la literatura española a partir de la aparición de Juan Benet, y muestra cómo este inaugura una tendencia que tiene como dominante la suspensión de la referencialidad externa al lenguaje. Así, para Spires la reacción al neorrealismo que representa la obra de Benet «takes the form of self-referential language» (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 2). Spires explicita también los términos en que esta oposición tiene lugar: «whereas the language of neorrealism may be said to be transparent, since the reader tends to look through it directly at the represented object, the language of the new novel is opaque: the reader does not look through, but at it» (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 2). Un cambio fundamental en la sensibilidad literaria en España propiciado por el «trabajo de destrucción» de Juan Benet, según lo expresó Constantino Bértolo (1989). Para Spires, la novela de Benet representaría la muestra más acentuada de esta tendencia de la novela autorreferencial<sup>117</sup>:

---

<sup>115</sup>Paradójicamente, y de manera similar a cómo Malcolm Compitello mostraba la coincidencia de Juan Benet con el trabajo de la escuela formalista a pesar de su desprecio por los «textólogos», Anne-Marie Gély ha puesto en relación la obra de Juan Benet con la del *nouveau roman* francés (1997). Un movimiento de la novela francesa cuyos trabajos teóricos de referencia son los de Nathalie Sarraute (1956) y Jean Ricardou (1978).

<sup>116</sup>La poética literaria de Juan Benet puede verse como una exacerbación de la paradoja del enunciado literario, subrayada por Frege (1971: 108-109), a propósito de la distinción entre sentido y denotación o referencia: el enunciado ficcional posee un sentido pero no remite a un objeto externo. Desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje podemos remitir al trabajo de García-Carpintero para una buena síntesis de la distinción de Frege entre «sentido» y «referencia» (García-Carpintero, 1996: 178-222).

<sup>117</sup>En *La novela española de posguerra*, Spires designó la propuesta narrativa de Benet con la expresión «desintegración total» (1978: 224-246).

Juan Benet [...] adds a significant dimension to the new novel not only by foregrounding language, but by systematically negating any direct relationship between the signifier and the signified. Rather than leading the reader from the word directly to the real object, Benet forces him into the open space beyond words and objects where preconscious experiences are stored, an open space he sometimes calls a «zona de sombra» (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 2-3)

En *La inspiración y el estilo*, Juan Benet insiste en que el valor de la novela depende de la tensión lingüística resultado del trabajo sobre el estilo. Sólo mediante este trabajo estilístico será posible alcanzar en la obra esa *literariedad*, la cualidad diferencial de lo literario. El estilo es así una de las ideas centrales en el pensamiento de Juan Benet: la perduración de una obra dependerá en gran medida de la perduración que el estilo pueda otorgarle al material narrado. Esta es una idea crucial para explicar la influencia decisiva de la poética de Benet sobre Javier Marías, y que se hará evidente a partir de las novelas *El monarca del tiempo* y *El siglo*, especialmente en esta segunda.

Por todo ello, la tesis de Benet sobre el estilo puede resumirse diciendo que la importancia del trabajo estilístico sirve para hacer de la literatura algo perdurable. De esta forma, se comprende la opinión, compartida por Benet y Marías, de rechazo a una literatura «docente», vehículo de «mensajes», o «didáctica». Y en un sentido más general, la admiración que la postura estética de Juan Benet suscitó entre los escritores novísimos, cansados del compromiso social y la lucha literaria contra el franquismo a través de novelas que, empleado la expresión del mismo Benet, fueron «caballos de Troya», como las llamó en aquella conferencia recogida en el libro *En ciernes*.

Prosiguiendo en la misma dirección, en *La inspiración y el estilo* se lee que «en literatura el tema en sí puede ser poca cosa en comparación con la importancia que cobra su tratamiento» (Benet, 1966: 22). Esta oposición entre «tema» y «tratamiento» provoca en el pensamiento de Benet una interesante tensión dialéctica entre los hechos narrados y el estilo de la narración, o su enunciación<sup>118</sup>. Juan Benet lo explicó de manera gráfica:

El escritor acostumbra a sostener entre sus dedos dos hilos heterogéneos, cada uno de los cuales le conduce a una fuente de interés diferente: la información y el estilo. El primero existe, es palpable, se puede decir que salta a la vista; el segundo es quizá nada más que una añagaza; en ese sentido el estilo no es más que un esfuerzo del escritor por superar el interés intrínseco de la información para extraer de ella su naturaleza caediza y confeccionarle otra perdurable (Benet, 1966: 174)

Este elemento de la poética novelística de Juan Benet ha sido adecuadamente puesto de relieve por los discípulos literarios del escritor. Lo hizo tempranamente Félix de Azúa en el ensayo «El texto invisible» (Azúa, 1975a), a propósito de *Un viaje de invierno* (Benet, 1972), mientras que también ha escrito que el «habitual oscurecimiento del espacio y del tiempo narrativos» en la obra de Juan Benet «introduce al lector convencional en un laberinto del que sale completamente confundido<sup>119</sup>» (Azúa, 1998: 258). De la misma manera, Compitello ha puesto en relación las tesis de Benet sobre el argumento y la información que transmite la literatura con el punto de vista que sobre estos elementos propuso Sklovski:

<sup>118</sup>Sobre la enunciación en relación con la narración y sus connotaciones estilísticas remitimos a Genette (1972, 1977 y 1991) y Todorov (1970a; 1971: 99-111; 1978: 16-17)

<sup>119</sup>Es significativo en el mismo sentido el título que Azúa dio a su reseña de *En ciernes*, publicada en *El País* (27 de Junio de 1976), «Me leerás pero no me entenderás» (Azúa, 1976).

Both defamiliarization and the conceptualization of plot as a compositional element resonate with Benetian constructs [...] His idea of style's «detemporalization» of the information of the text parallels the formalist principle of defamiliarization, which changes the familiar into the artistic. Similarly, in Benet's terms, style transforms the information of literary discourse so as to provide it with its lasting artistic value. In addition, Benet's broad view of the function of style, as opposed to the narrow perception of the role of form, is similar to Sklovskij's notion of plot: both are constructed as the basic compositional elements of the literary text, those which provide its «literariness» (Compitello, Herzberger y Manteinga, 1984: 14)

Esta es la tensión decisiva entre el interés de los hechos narrados y el modo de narrarlos, donde se revela determinante la fuerza del estilo del escritor: «sus temas ya no serán tan originales, ni siquiera nuevos, ni –quizá- actuales en ese sentido periodístico del término; derivará su oficio hacia aquellos otros eternos a los que –supremo orgullo de una carrera laureada- será capaz de dar nuevo brillo con las delicias de un estilo único y depurado» (Benet, 1966: 45) En *La inspiración y el estilo* explicó de forma elocuente esta batalla entre el argumento y el estilo:

Lo cierto es que son las carreras difíciles las que han colocado al estilo literario en sus cimas más altas, los relatos de los hechos más interesantes y extraordinarios: la *Iliada*, la *Divina comedia*, el *Paraiso perdido*, *Macbeth*, el *Quijote*...constituyen cada uno por separado un considerable ejemplo del combate que libra, palabra tras palabra y línea tras línea, el estilo contra el enorme interés de los hechos relatados. Por eso el estilo más irresistible no será nunca el de un costumbrista; el más alto exponente de la expresividad de la lengua no se deberá ir a buscar, en ningún caso, entre las prosas castizas, en las descripciones sazonadas con sabores caseros o en la humilde jerga de los silenciosos monjes, los pícaros de corte o los hidalgos hambrientos (Benet, 1966: 209)

A la tensión entre lo narrado y el estilo que los narra también le dedicó Juan Benet el ensayo «Ética, noética, poética», de *Puerta de tierra* (1969: 9-46), donde establece una diferencia entre el poeta, suministrador de metáforas, y el filósofo, suministrador de información. Benet afirma que el poeta está «persuadido de que su lenguaje es una obra de arte antes que un sistema de intelección» (1969: 29). Una distinción que recuerda a la que vimos que había establecido T.S. Eliot a propósito de John Keats y Percy Shelley, y sobre la que nos detuvimos anteriormente. Por esta razón, según Benet, el énfasis en los aspectos argumentales de una novela hace que la obra disminuya en su calidad literaria y se asemeje demasiado a la literatura de género:

Respecto al influjo de la intriga en una narración, me atrevo a decir que en general la marca demasiado, le resta libertad, la convierte en género. La intriga se alimenta de sí misma, determina todas las páginas y casi todos los párrafos, es reacia a las intrusiones que aparten la atención del enredo y exige una escritura dinámica y un tanto simple, puesta al servicio de un propósito muy definido. Se puede decir que en la narración de intriga lo no leído es lo que tira de la lectura y el placer de ésta es devorado por el ansia de resolver el enigma. Es comer para saciar el hambre, y por tanto crea un género para personas literariamente hambrientas e indigentes (Benet, 1997: 275-276)

Esta idea puede ilustrarse con la expresión «despotismo de la *story*», que el novelista checo Milan Kundera utilizó en el ensayo *El telón* para explicar el peso negativo que la trama argumental puede llegar a tener sobre una novela al restarle libertad (2005: 22-24). Tomando como ejemplos a Sterne y Henry Fielding, Kundera escribe que ambos autores rechazaron «que la novela se reduzca a ese encadenamiento causal de actos, gestos, palabras, que los ingleses llaman *story* y que pretende ser constitutivo del sentido y de la esencia de la novela» (Kundera, 2005: 22). El derecho a interrumpir la narración cronológicamente ordenada de hechos, será un derecho que

Javier Marías va reclamar también para sí, haciendo uso, como Sterne, de la digresión; pero eso lo veremos en el siguiente capítulo dedicado a la construcción de la poética de Javier Marías.

A propósito de esto, es conveniente recordar la distinción que Tomachevski, dentro del ámbito de la teoría de la narración moderna, ha establecido entre los conceptos de *trama* y *argumento*:

Llamamos *trama* al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática siguiendo el orden natural, o sea, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos en la obra. La trama se opone al argumento (*suzjet*), el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta, en cambio, su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan [...] En esta perspectiva la trama se muestra como el conjunto de motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra [...] En una palabra, la trama es lo que ha ocurrido efectivamente, el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido<sup>120</sup> (Todorov, 1965: 202-205).

Teniendo esto presente podemos decir que la poética novelística de Juan Benet tiene en consideración el «argumento» (el sustentáculo en el que se apoya la novela, como él mismo dijo, los acontecimientos narrados en la novela) pero oscurece de manera deliberada la «trama» (el modo en que estos acontecimientos que constituyen el argumento son presentados ante el lector), y por eso sus novelas pueden producir un efecto de dificultad en la lectura; a esto lo ha llamado Benson el «efecto de frustración del lector», característico en las novelas de Juan Benet (1989: 179-183). Hasta tal punto son frustradas las expectativas convencionales del lector que Darío Villanueva pudo sostener que la clase de lector que postulaban las novelas de Juan Benet era «un lector inexistente» (1973: 16). Una postergación del lector que, para Ródenas de Moya, es una consecuencia de la misma lógica de la poética de Benet: «si el estilo se constituía en objeto último de la narración, el efecto de esta en el receptor pasaba a un segundo plano, reducido así a fenómeno derivado y no primordial frente a la pugna subjetiva –y en último término solipsista- del escritor por forjar un estilo propio» (Teruel y Valcárcel, 2014: 141).

El propio Benet daba cuenta de esta característica al hablar del narrador de su novela *Una meditación*: «ese señor se equivoca, confunde y, sobre todo, como todo narrador de

---

<sup>120</sup>Para evitar confusiones de naturaleza terminológica, derivadas de las traducciones castellanas, entre los términos «trama», «argumento», «intriga» y «fábula», conviene remitirse al diccionario de Marchese (1986: 410-411) y al diccionario específico de narratología de Carlos Reis (Reis y Lopes, 1995). Pozuelo Yvancos ha explicado así dichas confusiones resultado de la traducción en España de los trabajos de los narratólogos rusos: «Hay un problema terminológico, derivado de que Tomachevski emplea el término *fábula* para referirse al conjunto de los hechos y el de *sjuzet* para su ordenación artística, que es a lo que Aristóteles había llamado fábula. Se complica más el problema terminológico cuando en la deficiente traducción al español de la *Antología* de Todorov se ha traducido el término *fábula* según lo emplea Tomachevski por *trama*, cuando es común emplear en español este término para la estructura o entramado de acciones, esto es, para su opuesto en la dicotomía de Tomachevski. El problema se hace mayor cuando otras traducciones españolas de tratados de narratología reservan *trama* para lo que Tomachevski llama argumento (*sjuzet*), otras veces lo llama intriga. Pero el problema no tiene solución fácil, porque un mismo término como el italiano *intreccio*, que se corresponde en las obras de C. Segre con el *sjuzet*, unas veces es traducido en español por «intriga» y otras veces por «trama», con lo que el laberinto es ya total.» (Villanueva, 1994: 221).

muchas cosas, no dice la verdad y produce en su propio discurso sus insidias y, por lo tanto, se contradice<sup>121</sup>» (Benet, 1997: 25). Por esta razón, Darío Villanueva ha sostenido que la novela de Juan Benet es un «magnífico estudio de la inaprehensibilidad esencial de la realidad, que lejos de ser monolítica se presenta huidiza e inabarcable, incluso para un sujeto tan tópicamente lúcido como el narrador de una novela<sup>122</sup>» (1973: 13). La complejidad estructural de las novelas de Juan Benet ha dado pie a la imagen común del «laberinto<sup>123</sup>» para describir la opacidad de sus relatos (Cabrera, 1983: 89; Gullón, 1973 y 1980; Herzberger, 1976: 66; López López, 1992: 165; Margenot, 1991: 76). Aparte de haberse utilizado para describir el oscurecimiento de la trama en las novelas de Benet, Ken Benson ha empleado esa metáfora del «laberinto» para simbolizar también el «oscurecimiento de la razón» que, a su juicio, se opera en las novelas del ciclo regionato (Benson, 2004: 261-285). De ahí que Benson afirme que la narrativa de Benet es una «consecuencia de la complejidad de la percepción del mundo en la segunda mitad del siglo XX, tal y como lo ha reflejado la particular sensibilidad del autor» (Benson, 2004: 18). Este juicio puede encontrarse igualmente en la opinión de Cabrera: «the fragmentation of Benet's typically long sentence through repeated subordinate clauses containing past, present and future becomes the symbolic microcosm of the organic juxtaposition in the plot of the work, which in turn is the composite image of man's labyrinthine existence» (1983: 40).

Esta dificultad de lectura ha sido también subrayada por los discípulos de Juan Benet. Así, Félix de Azúa ha escrito: «la prosa de Benet es un instrumento de precisión, sólido y complejo, que exige una atención especial» (1998: 253). Del mismo modo, Azúa proseguía diciendo que «de existir algo a lo que podamos llamar “obra de arte”, nada indica que su función sea, fatalmente, la de producir distracción y diversión» (1998: 256). Por ello, al igual que hacía Benson, Félix de Azúa se ha detenido sobre la inevitable frustración de las expectativas a las que el lector de las novelas benetianas puede verse sometido:

Con Benet es muy aconsejable aplicar la regla de oro que Adorno recomendaba a quienes deseaban iniciarse en la música dodecafónica: no esperar el acorde o la tonalidad a que nos tiene habituado un siglo de música; no escuchar con inercia, no anticiparse a lo que el artífice quiere ofrecernos en el orden que él ha decidido. Para leer a Benet hay que ser sumiso, pero también hay que tener iniciativa; la iniciativa debe conducirnos más allá del naturalismo, pero la sumisión ha de proveernos de paciencia para aceptar los datos en el orden (o desorden) en que se nos ofrecen (Azúa, 1998: 258)

De su parte, Javier Marías ha evidenciado ese ingrediente de la lectura de las obras de Benet en «Una invitación». En ese texto Marías escribía que Benet es un autor para el «lector osado» (2000: 247), pues si lo que el lector espera en los textos de Benet es la

---

<sup>121</sup>Un planteamiento que puede quedar comprendido dentro de la idea del «narrador no fidedigno» de Booth y sobre el que Ricardo Gullón reflexionó acerca del «desdoblamiento del yo hablante» en *Una mediación*, en su estudio introductorio a *Una tumba y otros relatos* (Benet, 1981b: 19-20). Acerca de *Una mediación*, hay que decir que Walkowiak ha dedicado un estudio íntegro a la estructura narrativa de esta novela (2000).

<sup>122</sup>Villanueva también ha argumentado que debido a la coherencia de la narrativa benetiana, esto es, las cualidades que se encuentran en todas sus narraciones, es posible hablar de la escritura de Benet como de la escritura de una única novela: la novela de Región (1977b).

<sup>123</sup>Esta recurrente imagen del laberinto para describir la narrativa de Juan Benet, y sus reminiscencias mitológicas ha sido estudiada a su vez por Carrera Garrido, relacionándola con la deuda ya señalada de la lectura de Frazer en la configuración del espacio regionato (Carrera Garrido, 2009).

«intriga, el camino recto por no decir lineal, la iluminación sin contrates ni veladuras (lo consabido), no lo tendrá ni deberá buscarlo» (2000: 245-246). Marías argumenta asimismo que:

El desprecio de Benet por la intriga ha sido siempre manifiesto: no sólo porque veía en ella una manera burda de hacer pasar al lector las páginas, sino también porque sabía que ese recurso está al alcance de cualquiera, desde Dickens hasta el más infame guionista de culebrones. Lo que el lector debe saber, así pues, es que Benet jamás le dará carnaza barata de la que hoy se encuentra por doquier no sólo en la televisión, la radio y la prensa, sino también en la literatura; tampoco le ofrecerá un retrato artesanal de lo que ya conoce, no le confirmará en lo que ya sabe, ni será complaciente dándole la razón acerca de lo que el lector ya ha pensado impersonalmente, es decir, de lo que ya piensa por él su época sin necesitar la contribución de su esfuerzo. Y en ese sentido sí es un autor difícil, pero no más que Proust o Faulkner o Kafka o Conrad o los propios Shakespeare y Cervantes: ninguno de ellos halagó y adormeció las mentes, sino que las hicieron despertar con zozobra, y preguntarse (2000: 244-245)

De la misma manera, Javier Marías subraya el énfasis benetiano en la fuerza del estilo como elemento definitorio de la *literariedad*, esa cualidad privativa de la escritura literaria que es el «foregrounding of language». Así, como explica Marías, lo que a Benet le interesa es «la pura hipnosis del estilo, que es lo que hace pasar las páginas sin métodos fraudulentos ni recursos de barracón de feria [...] el largo aliento, el párrafo noble, el vigor de la prosa que obliga a leer conteniendo la respiración, y no precisamente porque el lector ansíe saber qué va a pasar o está ya pasando (lo que ansía es *ver* el paso)» (Marías, 2000: 246). Esta expresión de Javier Marías «ver el paso» sirve como metáfora que resume el procedimiento benetiano, el oscurecimiento de la trama y la puesta en primer plano del estilo. Este querer «ver el paso» es la actitud con la que el lector debe recibir lo que, en *La inspiración y el estilo*, Juan Benet llama la «estampa», el fragmento estilísticamente logrado.

En su ensayo, Benet sostiene que el interés de la «estampa» no depende de la concatenación causal de los elementos que constituyen el «argumento» de la novela: «en la estampa el estilo se esfuerza en buscar una complacencia instantánea, indaga en la circunstancia para encontrar su expresión más acabada y sus palabras más justas y se dirige, primordialmente, a un apetito de degustación» (1966: 190-191). Las mismas palabras de Juan Benet, haciendo énfasis en la idea del acto de «degustar» y en la «complacencia instantánea», implican que el valor del fragmento «estampa» no depende de lo que vendrá después, de la ordenación diacrónica de los hechos que en la novela constituyen el argumento, sino que su valor es sincrónico, se constituye en fin en sí mismo, por eso viene a constituir la esencia de la «literatura-antes-que-otra-cosa». Es interesante señalar la puntualización que Benson establece, a partir de las reflexiones de Paul Ricoeur basadas en la distinción de Northrop Frye entre movimientos «centrípetos» del discurso y movimientos «centrífugos» del discurso, que «la estructura “en estampa” de la poética benetiana equivaldría a la “dirección centrípeta”, mientras que la estructura “en argumento” del realismo tendría su parangón en la “dirección centrífuga”» (Benson, 2004: 165). O empleando los términos de Benveniste y Bajtin, el oscurecimiento de la trama permite un juego estilístico entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado (Bajtin, 1975: 395-396; Benveniste, 1966: 179-187; 1974: 78-79). A este elemento «desfamiliarizador» le conviene la descripción que Gonzalo Sobejano propuso de la prosa de Benet, que «persigue [...] sincronizar la diacronía, simultaneizar lo sucesivo, religar lo disperso, dar una dimensión enigmática a lo que puede parecer

ordinario, conjuntar factores, yuxtaponer armoniosamente, arquitecturar, estructurar» (Sobejano, 1974: 383).

En *La inspiración y el estilo*, Benet establece una distinción clara entre lo que llama «literatura de argumento» y la «literatura de estampa<sup>124</sup>» (Benet, 1966: 190-191). Y, como se desprende de manera lógica de su razonamiento, la preferencia de Juan Benet está claramente del lado de esta «literatura de estampa». Las palabras de Benet son inequívocas al respecto: al escritor que cultiva la «literatura de estampa» lo que le importa «es la calidad de lo que el lector lee en cada momento» (1966: 191). Mientras que, al contrario, lo importante para el escritor de «argumento» es la sucesión de los hechos narrados:

En el segundo caso [el caso del escritor de «literatura de argumento»], consecuencia de la religación a la fluencia total, el estilo pone el acento en la participación del párrafo dentro de la economía del conjunto y en el caso extremo, en la literatura que ahora se llama de suspense como si esa virtud fuera una cosa nueva, el interés de la lectura se apoya acaso más en lo no leído que en lo leído (Benet, 1966: 191)

Lupinacci Wescott lo ha resumido de esta manera: «The reader of *argumento* becomes lost in the intricacies of plot, giving his attention to “lo no leído”, or what will happen next. The reader of the *estampa*, on the other hand, principally savours the richness of the style, satisfying what Benet calls his “apetito de degustación”. The *argumento* is concerned with *información* while the *estampa* is concerned with *estilo*» (Margenot, 1997: 29-30).

En el capítulo siguiente, volveremos sobre esta idea, que puede traducirse igualmente en los conceptos benetianos de la «onda» y el «corpúsculo», y veremos también, como hemos anticipado ya, que en la poética de la novela de Javier Marías se da una diferencia respecto al parecer benetiano en lo tocante a la importancia otorgada a la trama. Así pues, la trama se revela en la poética de Juan Benet como un pretexto para el trabajo estilístico del autor consistente en el juego entre el tiempo de la enunciación del discurso y el tiempo del enunciado, algo que, de otro lado, concuerda con el ejemplo de *Tristram Shandy* propuesto por Sklovski como modelo por excelencia de literatura. Así parece haberlo visto también Félix de Azúa: «a mi entender, la relevancia que han tenido y tienen las novelas de Juan Benet se debe, en buena medida, a su rareza dentro de la tradición literaria. Son muy escasos los escritores en castellano que han decidido trabajar sobre un problema formal específico, de un modo terco, prolongado y victorioso» (1998: 251).

En la obra narrativa de Juan Benet puede encontrarse un elemento «desfamiliarizador» adicional en la manipulación del lenguaje científico y su subordinación al lenguaje poético, un hecho que Díaz Navarro ha puesto de manifiesto en las descripciones del paisaje regionato en el inicio de *Volverás a Región* (1992: 14). De la misma, Gonzalo Sobejano había subrayado ya la falta de «decorum», es decir la falta de verosimilitud realista en la representación de los diálogos en las narraciones de Juan Benet, resultando en un lenguaje marcadamente anti-oral: «los personajes hablan de una manera no caracterizada, no fiel a la psicología que cabe atribuirles, sino de la misma manera que el autor, o sea, en un lenguaje de largas y matizadas frases,

---

<sup>124</sup>Stefania Imperiale ha empleado esta imagen para definir la novela de Benet como una «poética de la estampa» (2013: 5-14).



“literario” siempre, poético en ocasiones<sup>125</sup>» (Sobejano, 1974: 382). Es pertinente señalar el apunte que Nora Catelli ha hecho en relación a *Una meditación* y la marcada relación antagonica que Benet mantiene con el lenguaje oral (la *langue*, en los términos de Sausure):

En este registro, Benet está más cerca de Conrad que de Faulkner: tanto el primero como el segundo desconfían de la incorporación, a la novela, de los estratos coloquiales de la lengua, mientras que Faulkner es un auténtico virtuoso de las hablas populares, desde la peculiar fonética de los negros o de los sureños blancos analfabetos al casi ideolecto de Benjy en *El ruido y la furia* [...] Benet parece reescribir a Bergson y Proust, al complacerse en vastas y espiraladas digresiones –sólo hay digresiones en esta novela- acerca de la relación entre memoria voluntaria e involuntaria; y entre anamnesis y recuerdo. Aunque, en realidad, otra vez reescribe, más bien, a Conrad: todas esas secuencias son cristales que aumentan hasta el deslumbramiento las capacidades reflexivas de su voz narradora ubicua, tramposa, sectaria, pronta a administrar la información de modo caprichoso, pronta a juzgar y a la vez sembrar dudas sobre la naturaleza de lo juzgado (Catelli, 2001: 178)

Esta estilización del lenguaje oral se aparece como una marca de «extrañamiento» evidente, que puede ilustrarse con el uso propuesto por Pozuelo Yvancos del concepto de «desautomatización de la percepción» (1988: 35-39), vinculado a la idea de *ostranenie* como noción constitutiva de la lengua literaria:

Supone entender la lengua literaria como relevancia de la forma del mensaje, de modo que el signo literario no es solamente una referencia, sino también un elemento que reclama una atención en cierta medida autónoma respecto al referente. Se convierte el signo en objeto del mensaje. Ello otorga a la forma como tal un valor que no tienen los mensajes no literarios (ligados a la función comunicativa o referencial). Pero la desautomatización de la percepción no opera únicamente sobre los elementos automáticos del lenguaje cotidiano, sino también sobre el automatismo de las propias formas literarias de la tradición sentidas como cánones estéticos. La función de la lengua literaria es precisamente la de individualizarse como experiencia formal o como construcción singular. Esa función es estética por su naturaleza y valor, pero se actualiza únicamente en una consideración dinámica en la que las normas contextuales (por ejemplo, los tópicos de un género literario) tienen tanto poder de convención como el automatismo de la lengua literaria. Ello significa que en las formulaciones avanzadas de la teoría de la desautomatización se defiende la necesaria historicidad no sólo del fenómeno artístico, sino, lo que es más importante, de su funcionalidad estética (1988: 39)

Por lo tanto, como vemos, no es la trama, ni la información transmitida aquello de lo que depende la cualidad diferencial de lo «literario», lo que hace que la literatura sea literatura, o empleando la expresión del mismo Juan Benet, la «literatura-antes-que-otra-cosa». Así lo había puesto de relieve, hablando de su novela *Saúl ante Samuel* (1980), subrayando cómo se había centrado exclusivamente en lo que llama «sustancia literaria<sup>126</sup>»:

Mi pretensión desde la primera página hasta la última, era ofrecer sustancia literaria; toda la experiencia narrativa de esa novela estriba en tratar de reducirla a una serie de expresión pura, sin los aditamentos de ciertas técnicas al uso, como los diálogos, cierto contrapunto, etc. No hay ninguna amenidad, la novela rezuma un estilo literario muy definido (Benet, 1997: 181)

---

<sup>125</sup>De acuerdo con lo señalado tanto por Díaz Navarro como por Sobejano, es posible vincular el lenguaje literario en las novelas de Juan Benet con la noción de «interdiscursividad» propuesta por Segre (1985), característica de la capacidad de absorción de la novela de las voces de distintos géneros.

<sup>126</sup>Es pertinente citar el trabajo de Benson (1989) que ha estudiado esta novela de Benet desde el punto de vista de la contraposición entre «la razón y el espíritu».

Es en el estilo donde reside la garantía del interés permanente de las obras literarias, en contraste, con lo perecedero de la información que pueda transmitir la literatura «docente», sea meramente documental o social o políticamente comprometida. Los ejemplos que puso en *La inspiración y el estilo* atestiguan claramente esta idea:

Nadie lee *Los trabajadores del mar*, *La bestia humana* o *La cabaña del tío Tom* para saber lo que era un esclavo, un fogonero o un pescador. En cambio nunca se dejará de leer *Moby Dick*, no porque la pesca de la ballena sea más interesante que la vida del fogonero, sino porque lo que Melville dijo sobre el tema no dejará nunca de tener interés gracias a la forma que le dio. De aquellas novelas naturalistas se ha esfumado todo su valor documental y paradójicamente han muerto, y bien muertas están, porque no supieron dar a la información un valor permanente que mantuviera el interés una vez que aquella había perdido actualidad. Y aquí rozamos uno de los grandes temas del problema del estilo: el que la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto (Benet, 1966: 170)

Continuando con el mismo razonamiento, Benet proseguía:

Yo creo que la novela informativa, la novela docente, es una mezcla inestable en el tiempo porque tarde o temprano el componente de información se evapora para dejar un residuo que sólo puede tener sabor literario. La única fórmula capaz de asegurar la estabilidad es la de fijar indisolublemente aquel componente volátil al residuo, para constituir una única molécula organizada alrededor de la estructura artística. Eso quiere decir que el interés no puede radicar en la información en sí (que un día lo tiene, pero que al día, al año o a la década siguiente lo puede dejar de tener), sino en aquel estilo narrativo que haga permanentemente interesante un conocimiento que ha dejado de tener actualidad (1966: 173-174)

Del razonamiento de Juan Benet se infiere que, de resultas del desarrollo científico y el despliegue de la sociedad moderna, la capacidad transmisora de informaciones de la literatura se ha visto drásticamente reducida, y por eso el interés de una obra literaria no puede depender de la información que se transmite, de su capacidad «docente». Esta misma idea podemos verla claramente expresada en las palabras de Félix de Azúa: «entre lectores complejos, el fingimiento “realista” simplemente aburre porque cualquier ficción de realidad real, por ejemplo un asesinato concreto y específico con su parafernalia legal y penal, es mucho más rica que la ficción de “realidad” ficticia» (Azúa, 1998: 31). De acuerdo con lo expuesto, debemos entender por «“fingimiento realista”» la voluntad transmisora de informaciones, que los escritores de su generación, pertenecientes al entorno de Pisuerga, vincularon a la estética realista, por la larga asociación del realismo español a la mostración de la indigencia de la realidad española bajo Franco, o a la denuncia velada del régimen, como se ha mostrado anteriormente. Malcolm Compitello lo ha expresado así: «when sociological conditions change, it [la novela informativa] is doomed to be forgotten, shelved as sociological information pertaining to a bygone era, of less value than historical documents for reconstructing the conditions of the past» (Manteiga, Herzberger y Compitello, 1984: 12).

De esto se desprende que el pensamiento de Juan Benet no admita la distinción entre «forma» y «contenido», sino que la escritura literaria deba aspirar a una «síntesis artística» que elimine la distinción entre ambos conceptos:

Entre el qué escribir y el cómo hacerlo se establece, en tales circunstancias, una diferencia categórica que sólo es aprovechable para alimentar la vieja distinción escolástica entre la forma y el contenido. Pero semejante distinción pierde todo sentido en la auténtica obra de arte y sólo será cierta mientras el carácter dialéctico que la informa –moralmente necesaria y estéticamente independiente- no sea superado por el escritor –seguro de sus facultades, libre en el momento de

elegir sus temas y tan certero en sus fallos como para pasar por alto cualquier género de compromiso- con una síntesis artística. (1966: 43)

En otro pasaje de *La inspiración y el estilo*, Juan Benet razona la «información» de la dicción estilística cuando esta «síntesis artística» ha sido lograda:

La forma y el contenido son dos conceptos que no admiten congruencia, que no se confunden nunca y que –al seguir cada cual su camino- nunca pueden llegar a coincidir. Por el contrario, en la obra de arte la información y el estilo coinciden siempre. La vieja distinción entre forma y contenido debe nacer de la creencia de que una misma cosa se puede decir de mil maneras. Pero por ligera que sea la diferencia cada una de las mil soluciones tiene un significado diferente, de donde debe colegirse que no existe sino una unicidad infinita de dicción, independiente de toda forma y de todo contenido. Quien persista en la distinción no puede dejar de reconocer que no existe una sola forma de dicción que no establezca una relación de dependencia entre conceptos, de manera que si es válido preguntarse por la mejor expresión de una idea también será válido buscar la idea cabal que se esconde bajo una determinada expresión. Si se cotejan dos a dos esas categorías se debe concluir que en comparación con el contenido la información es un concepto más específico y reducido. No se puede llamar información a todo lo que dice el escritor, sino a aquello que dice con cierto propósito de docencia, aprovechando el desnivel entre sus conocimientos y la ignorancia del lector. La forma se relaciona solamente con la estructura de la frase, con la selección de las palabras y la modulación del significado; pero el estilo es mucho más vasto porque toma sobre sí no sólo todas las modalidades de dicción, sino el interés de toda la información. Dentro de ese complicado organismo el estilo asume todas las funciones dinámicas y se configura como un sistema que aprovecha el desnivel originado por la información para crear un movimiento de interés, que mantiene su marcha incluso por inercia, cuando aquel desnivel se anula (1966: 175-176)

Para iluminar la reflexión benetiana podemos hacer uso de la distinción establecida, en el ámbito de la narratología, a partir de los trabajos de Benveniste (1966), de los conceptos de «historia» y «discurso», y sin embargo, la subordinación última de la «historia» al «discurso» por la propia naturaleza del hecho lingüístico, puesto que, como el mismo Benveniste afirma: «La lengua reproduce la realidad. Estoy hay que entenderlo de la manera más literal: la realidad es producida de nuevo por mediación del lenguaje. El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y la experiencia del acontecimiento. El que oye capta primero el discurso y a través de este discurso el acontecimiento reproducido» (1966: 26). En efecto, según la reflexión de Benet, lo que él llama «información» (los elementos temáticos o inferenciales de la novela) debe quedar subsumida en el estilo y ser indiferenciable de éste: «la forma se relaciona solamente con la estructura de la frase, con la selección de las palabras y la modulación del significado; pero el estilo es mucho más vasto porque toma sobre sí no sólo todas las modalidades de dicción, sino el interés de toda la información» (1966: 175-176).

Así pues, para iluminar el pensamiento de Juan Benet acerca del estilo, puede ser útil recurrir a las ideas de Genette. Recordemos la definición del estilo que había propuesto el teórico francés: «el estilo consiste, pues, en el conjunto de propiedades remáticas ejemplificadas por el discurso, en el nivel “formal” (es decir, físico, de hecho) del material fónico o gráfico, en el nivel lingüístico de la relación de denotación directa y en el nivel figural de la denotación indirecta» (Genette, 1991: 107). Recordemos también la distinción que Genette establece entre propiedades *remáticas* y propiedades *temáticas* como posibles criterios de *literariedad* (1991: 7). De acuerdo con lo expuesto, el criterio de Juan Benet sólo acepta como condición válida de *literariedad*, esas propiedades *remáticas*, es decir, aquellas que conforman lo que Genette designa como *estilo*, aquellos relativos a la dicción en el texto. Merece la pena subrayar la similitud de

la exposición de Genette con la expresión del propio Juan Benet. Efectivamente, una vez dominado el instrumento del estilo, Benet afirma que el escritor será capaz de «acercarse a cualquier cosa para descubrir y extraer su interés, porque en tal instrumento localiza también el órgano donde reside el sentido físico de ese interés» (1966: 176). Sobre la tensión dialéctica entre la información transmitida (las cualidades temáticas en los términos de Genette) y el estilo (las cualidades remáticas), los dos hilos heterogéneos que sostiene en sus dedos el escritor, como los describe Benet. Merece la pena citar por extenso la conclusión a la que llega:

La información en sí es sólo interesante durante un tiempo bastante breve. Su virtud sólo reside en la no participación del público del conocimiento de unos hechos y la labor del informador consiste nada más en anular una diferencia de nivel que existe entre él y su público; no suele parar demasiada atención el hecho –mucho más general de lo que el novelista piensa– de que la sociedad se está afanando continuamente en la destrucción de tales desniveles mediante la educación de la mayor parte de sus hombres. A los pocos años el informador ha pasado a lo más como un pionero, y el hombre de letras consciente de tal destino se preocupa no sólo de adelantar el conocimiento, sino de situarlo en una cota inalcanzable a la posterior vulgarización, de forma que lo que él diga nadie que venga después lo podrá decir de la misma manera, ni con las mismas opiniones ni con el mismo propósito. Entonces se puede decir que el estilo cumple una función destemporalizadora de la información, que en muchas ocasiones toma la forma de un tratamiento quirúrgico de todos los gérmenes responsables de la muerte y el envejecimiento y del más extendido y patógeno de todos ellos, el que usualmente llamamos novedad (Benet, 1966: 174)

Para Juan Benet no todo estilo literario es válido para alcanzar la *literariedad*, lo que llamó «sustancia literaria» o «literatura-antes-que-otra-cosa». Como ya hemos visto citando su propia opinión, eso sólo puedo proporcionarlo el gran estilo, o *grand style*. Juan Benet escribía: «el gran estilo se logra por el esfuerzo para superar, con el poder de la palabra, la grandeza de ciertos hechos extraordinarios y esto no es ni moderno ni antimoderno, sino de siempre, una ley que es la misma para Christmas, para Macbeth y para Antígona» (Benet, 2007b: 59). A ello había apuntado Felix de Azúa cuando reflexionaba sobre la escritura de Benet:

El trabajo lingüístico es de tal envergadura que los sucesos del relato, su materia épica, resultan irrelevantes. Las historias, los avatares, las aventuras o los caracteres están supeditados a una función de mero soporte para el ejercicio del virtuosismo técnico. De ahí que Benet acuda a los arquetipos y a los lugares comunes (o a los mitos) seguro de que nadie busca en su prosa la edificación moral o el conocimiento psicológico. (Azúa, 1998: 263)

En el mismo sentido apunta este otro comentario de Azúa, centrando sus miras en la elevación por encima del interés coyuntural que permite el alto estilo literario:

Nosotros, los modernos, nos hemos habituado a admitir los infantilismos, los caprichos, la ornamental coquetería de una práctica fútil. Pero las épocas clásicas –y toda inteligencia digna de ese nombre es una inteligencia clásica, como quería el desdichado Nietzsche, último defensor del *grand style*– sólo toleran lo óptimo y rechazan como grosero o decadente lo nimio, lo meramente ornamental, en resumen, lo novedoso (1998: 267-268)

Benet apunta en *La inspiración y el estilo* al lenguaje de la Biblia como fuente original del gran estilo, el estilo que sirve para dar un interés perenne a una información ya muy remota, y un libro donde se ejemplifica la lucha entre el interés del argumento que constituyen los hechos narrados y la manera de narrarlos:

Quién sabe si esa singular y elevada monotía del estilo no tendrá su origen también en el libro que más influencia ha tendido en la formación de todas las épicas nacionales, la Biblia. Esa única

cota de referencia es una dimensión exagerada conscientemente. El mismo Nietzsche lo dijo sin lugar a dudas: «El gran estilo nace allí donde la belleza triunfa sobre lo monstruoso». Todo en él, a fuer de magnificencia, roza y participa de la monstruosidad, todo se ha sacado de sus dimensiones propias para hipertrofiarlo hasta las proporciones de la epopeya (1966: 119)

El gran estilo es un «lenguaje de persuasión», afirma Benet en *La inspiración y el estilo* (1966: 141). Porque el gran estilo es el que permite otorgar a los hechos narrados una fuerza persuasiva que sólo este estilo es capaz de proporcionar: «No hay en verdad mucha diferencia entre la definición del tiempo que implica la fórmula “Una tarde...” y la que trae consigo “Y aconteció...”, pero no es difícil comprender que si de la primera arranca un estilo que tiende a la ficción, la segunda se corresponde con una intención dogmática y una voluntad histórica» (Benet, 1966: 66). Una característica que el escritor de gran estilo comparte con el cronista y el historiador<sup>127</sup>: «Por eso, y viceversa, cuando al narrador le conviene de entrada poner de manifiesto el carácter ficticio de su relato lo primero que hace es echar mano a una indeterminación específica, que no deja lugar a dudas y que, en contraste, es poco menos que fruto prohibido para el historiador» (Benet, 1966: 67). Benet puso dos ejemplos claros en *La inspiración y el estilo*:

Y aconteció que pasados dos años tuvo Faraón un sueño

La intención de verosimilitud y exactitud del acontecimiento se trastorna radicalmente si el párrafo se traduce en la forma siguiente:

Un día, dos años después, tuvo Faraón un sueño (1966: 67)

Es la cualidad monolítica, imperturbable, del gran estilo que Juan Benet sintetiza en el capítulo del capítulo VII de *La inspiración y el estilo*, «La seriedad del estilo» (1966: 193). Para Benet el gran estilo debe ser un estilo «único; el mismo para el dios como para el aventurero y para la lechera; el mismo para la traición, para el amor materno y para el martirio. La cota de referencia es única y todo lo elevada que es necesario para que un pastor se dirija a un rey y se entienda con él sin necesidad de que el monarca descienda de su sitial» (1966: 119). Julia Lupinacci Wescott ha puesto de manifiesto la cualidad aseverativa de la prosa que Juan Benet quiere lograr con el gran estilo:

The uniformity of narrative tone found in the Old Testament, best described by the antithetical pair *determinación/indeterminación* [...] serves Benet as evidence of the links among *inspiración/estilo*, *exactitud/vaguedad*, and *razón/fascinación*. *Indeterminación*, the temporal attitude implied by indefinite terms such as «Una tarde...» [...] is rarely found in the Bible because it connotes a vagueness appropriate to fiction but inappropriate to matters of faith. [...] Uniformity of tone is attained despite the participation of many individual writers because of the aptness of the *determinación* for expression of faith (Margenot, 1997: 28)

El gran estilo es el único que permite alcanzar la cota literaria más alta a juicio de Benet, lo que llamó, como veremos, el juicio sintético, una metafórica ionésfera del pensamiento. Esa fórmula definitoria del gran estilo - «y aconteció»- puede relacionarse con la naturaleza «apofántica» de la voz narrativa, que postuló Félix Martínez Bonati: «Mímesis es representación, y representación es el logro fundamental y, en cierto modo,

---

<sup>127</sup>Interesa hacer notar que Juan Benet citó la influencia de los historiadores de la Antigüedad en la creación del ciclo regionato: «Si he tenido alguna influencia –y eso se lo digo a ustedes no por pecar de pedantería- que me haya enseñado lo que es la ruina, ha sido la lectura de Tácito y de Amiano Marcelino» (1997: 90).

privativo del logos apofántico entre las especies del lenguaje<sup>128</sup> [...] El lenguaje cabalmente representativo es eminentemente apofántico. Narrar o describir es esencialmente hacer afirmaciones referentes a individuos o grupos individualizados, vale decir, es una serie de juicios singulares explícitos o implícitos» (1960: 57-58). Martínez Bonati toma los términos «apófansis» y «apofántico» de Aristóteles –*De interpretatatione*– para describir la naturaleza aseverativa del enunciado ficcional (1960: 54-56). Un concepto puede relacionarse con la idea de «narrador absoluto» que Benet postuló en el ensayo *El ángel del señor abandona a Tobías* (1976b: 160).

Así, al aprehender estéticamente la narración se constituye la voz del narrador que objetiza la subjetividad narradora<sup>129</sup> (Martínez Bonati, 1960: 74). Esta cualidad diamantina de la voz narradora es la que Juan Benet identifica en la posibilidad que ofrece el gran estilo. Para Martínez Bonati, como para Juan Benet, la función apofántica y la función constitutiva del lenguaje literario se dan simultáneamente, puesto que «la constitución del mundo ficticio requiere la fuerza de la oración apofántica que se acepta como verdad definitiva» (Martínez Bonati, 1992: 35). Sobre ello es también relevante citar las ideas de Dolezel a propósito de la «verdad» y la «autenticidad» en la narración ficcional, desde la teoría de los mundos de ficción<sup>130</sup> (Garrido Domínguez, 1997: 95-122). Dolezel propone que la autenticidad del mundo ficcional construido por la narración depende de la autoridad autenticadora del narrador (Garrido Domínguez, 1997: 108-116). Así, de acuerdo con la argumentación de Benet –«un estilo nace de una imposición rectora al relato principal» (1966: 190)– el gran estilo cumpliría este papel de garantía de la autenticidad del mundo de ficción en que Dolezel ha cifrado el cometido del narrador de los textos ficcionales:

Al realizar esta tarea, he llegado a la conclusión que en semántica narrativa el concepto de verdad debe basarse en el de autenticación, un concepto que explique la existencia ficcional. Mi tesis básicamente es que los mundos narrativos en tanto que sistemas de hechos ficcionales son construidos por los actos de habla de la fuente autorizada: el narrador en el sentido más amplio. La capacidad del narrador para llevar a los individuos, objetos, eventos, etc. a la existencia ficcional viene dada por esta autoridad autenticadora. La autoridad autenticadora del narrador es la norma básica del género narrativo, determinado por las convenciones artísticas y/o por las reglas de los modos narrativos. Los procedimientos de autenticación son un componente fundamental de la estructura narrativa (Garrido Domínguez, 1997: 121)

Esta característica es la que permite definir la prosa que Juan Benet siempre denominó el *grand style*. Lo opuesto al costumbrismo que, según él, dominó la literatura española después del *Quijote*. De ahí la identificación entre prosa literaria e prosa historiográfica que Benet establecía en el ensayo «Los límites de la literatura medieval» (1996: 209-221). Tras el ocaso de Roma y Bizancio, la gran prosa desaparece en Occidente, y su literatura sólo será alumbrada por el «tintineo de las estrellas líricas» (Benet, 1996: 220). Así lo escribió Benet:

---

<sup>128</sup>Martínez Bonati defiende y argumenta la tesis según la cual la lógica del lenguaje literario consiste en la narración mimética, la descripción de la realidad (1960: 51-58). Estableciendo, sin embargo, una distinción entre el concepto de «mímesis» y la estética del «realismo» que se demuestra claramente en su estudio sobre la poética de la novela de Cervantes (1995).

<sup>129</sup>Aunque no podemos desarrollar este punto aunque sería posible filiar esta interpretación del estilo a la tradición que entiende el estilo como pensamiento y visión del mundo (Compagnon, 1998: 220-226).

<sup>130</sup>Al hilo conviene recordar lo sostenido por Umberto Eco, que el concepto de «confianza (*trust*)» es el motor de la ficción narrativa frente al principio de «verdad (*truth*)» que rige el mundo real (1994: 98).

El ocaso de Roma trae consigo el ocaso de la prosa, sin duda porque la sustitución de una empresa política de tal envergadura por otra de marcado carácter individual no dejaría de trascender a la expresión literaria; si se derrumbra el Estado y su lengua, el idioma que aquí y allá nacerá sobre los restos de aquélla empezará a balbucear con estancias domésticas y dado que tampoco hay mucho que contar –excepto los sinsabores y alegrías del alma rústica- en modo alguno tendrá que hacer uso del periodo de Tácito para el que no tiene estructura ni léxico ni, por decirlo pronto, sujeto de la narración. (1996: 220)

Como anticipamos al principio de este capítulo, de acuerdo con el pensamiento de Juan Benet, el estilo es la condición de posibilidad de la inspiración. Como quedaba claro de la descripción que hacía del escritor novel: «a partir del primer ejercicio, el escritor comprende que para seguir adelante tiene que dedicarse al pulimiento de la dicción y a la forja de un estilo, convencido de que su carrera no se puede cimentar sobre las veleidades de la inspiración y la varia fortuna de los descubrimientos, sino sobre aquellos otros valores no solo más sólidos sino más controlados y sujetos a su voluntad» (Benet, 1966: 45). También se explicita esta idea en la respuesta dada a Federico Campbell al ser preguntado por la importancia de la inspiración en su obra:

[...] la inspiración viene solo a condición de que haya estilo. Inspiración y estilo vienen a ser prácticamente compenetrables e indetificables. La inspiración dicta. Ese dictado se siente como algo ineluctable, algo revelado. Tal como viene hay que ponerlo en el papel. Para que esa inspiración sea verdaderamente válida, hay que reconocer que dicta en un estilo determinado que además predetermine el estilo venidero; eso es muy evidente en las composiciones líricas, que por lo general siempre tienen un verso inspirado. Pero la inspiración dicta poco, y hay que darle la redondez y componer. Esa labor de composición es ya el trabajo propio de un escritor, que tiene que alcanzar la cosa por sí misma, con su propio trabajo y esfuerzo, y para mí es evidente, la inspiración dicta de una manera que ya no se puede alterar. Lo que no sea eso no es inspiración. Dicta un verso y ese verso tiene que ser tal como lo vio el poeta, o tal como lo oyó. Le dicta la primera frase de una narración, y hay que ponerla tal como fue escuchada, luego hay que seguir, y al final, la síntesis de esa dialéctica entre inspiración y ejecución del estilo viene a resumirse cuando la inspiración es de tal índole que dicta en un estilo muy regular, que es lo mismo que ayudó a forjar (Campbell, 1971: 309-310).

El estilo es así un instrumento<sup>131</sup> que posibilita la superioridad de la visión del artista inspirado:

La visión o la percepción más perfecta (y por tanto más estética, más perceptiva) es la total, es decir, la divina, la que por conocer todas y cada una de las partes del universo no necesita del logos para relacionarlas. De igual manera el escritor inspirado (entusiasta o endiosado) es quien por disponer de una visión más amplia que la usual, es capaz de describir y ensalzar el mundo con más precisión, generalidad y firmeza que los hombres dedicados al estudio (Benet, 1966: 48)

Precisamente, Juan Benet, como ya anticipamos también, eligió a propósito los ejemplos de Edgar Allan Poe y Gustave Flaubert para ilustrar la importancia de la inspiración, y la insuficiencia del estilo por sí mismo para crear verdadera literatura<sup>132</sup>. De este modo, Benet insinúa que Poe no fue sincero a propósito de la escritura de su famoso poema *El cuervo*, tal como se relataba en *La filosofía de la composición*: «por decirlo de una forma un tanto concluyente, vino a confundir las cosas y a establecer como condición generica lo que no es sino un principio básico de la crítica: porque una cosa es que se escriba un poema de acuerdo con un esquema lógico y otra cosa muy

---

<sup>131</sup>La idea de estilo en Benet concuerda por esta razón con la concepción del lenguaje literario propuesta por Pozuelo Yvancos, entendido fundamentalmente como «instrumento» de comunicación, y sobre todo de «creación de mundo» (1988: 9).

<sup>132</sup>De la misma manera Benet criticaba en *La inspiración y el estilo* las «posturas iluministas» que todo lo fían a la intervención de la inspiración en la creación literaria (1966: 85)

distinta es que se quiera desentrañarlo por la misma vía» (Benet, 1966: 91). En cuanto al autor francés, Benet, en efecto, reconoce a Flaubert la virtud de haber alineado «las fuerzas del verso» al «campo de la prosa» (Benet, 1966: 96). Y de haber convertido el estilo en fin en sí mismo, y haber situado por eso en el horizonte del escritor el objetivo último de la prosa perfecta: «Lo que al iniciar la carrera era en gran medida solamente un medio (la prosa) para lograr una cosa (el relato, el interés) se ha convertido al llegar a ese punto en un fin en sí mismo: la anécdota, el interés se han transformado en un medio con el que poner de manifiesto una prosa perfecta, última meta del escritor» (Benet, 1966: 99). Pese a todo, el mismo Flaubert es un ejemplo, a juicio de Benet, de la necesidad última de la inspiración. «Creo recordar que fue Flaubert quien afirmó que no conocía ningún género de inspiración capaz de resistir diez horas de trabajo de corrección», escribe Benet (1966: 106). Pero continúa diciendo en *La inspiración* y el estilo que «la frase –que tanta fama cobró hasta convertirse en credo de los escritores didácticos- no es tanto una negación de los valores de la inspiración como una exaltación acaso exagerada, de la función crítica» (Benet, 1966: 106). Así, por mucho rigor estilístico que Flaubert empleara en su trabajo, su prosa carece de fuerza metafórica:

Si se hubiera preguntado el viejo por qué no empleó esas diez horas en buscar algo más propio que ese «más negra que la tinta<sup>133</sup>» se habría visto obligado a confesar que bien lo buscó pero que no lo encontró. No quiso o ya no pudo recurrir a quien lo podía suministrar y tuvo que conformarse con lo que tenía a su alcance. No cabe argüir que en este caso se trata de una vulgaridad deseada y expresa porque con ello se contradice y aniquila el propósito de enriquecimiento (y en cierto modo abreviación) que tiene toda metáfora y que, por lo mismo, se diferencia de esa redundancia que, ciertamente, no sirve gran cosa para «dar valor a aquello que en principio no lo tiene» (Benet, 1966: 107)

## 1.2 Proyectos catastrales

Vimos anteriormente el desdén que a Javier Marías le merecía el método de «comprobaciones» cuasi científicas a que había aspirado Zola y la novela naturalista, y cómo él había decidido tomar una dirección opuesta al escribir *Los dominios del lobo*, no basándose en la comprobación real sino sirviéndose de la inspiración que le proporcionaba la imagen artística de América que daba el cine. En la actitud de Javier Marías se percibe un eco de una anécdota que contaba Juan Benet sobre lo indeseable de tener a Émile Zola como modelo. Al contrario, era un escritor al que había que tener por anti-modelo:

Yo guardo en casa, encima de mi mesa, un grabado que me regaló Rafael Sánchez Ferlosio, y en el que se ve al Sr. Zola subido a una locomotora del trayecto París-Nantes con objeto de estudiar las costumbres de los ferroviarios. Zola estudia a los ferroviarios como el entomólogo a las hormigas. Como mucho es antropología, ya no novela. ¿Qué tiene que ver eso con la Literatura? No lo entiendo. Si algo me parece detestable es esa actitud (Benet, 1997: 89)

En efecto, este punto, como hemos ido viendo, se da una coincidencia plena entre la visión de Juan Benet y el parecer de Javier Marías en lo relativo al desdén que a ambos les merece la «tradición realista». El ejemplo de Zola y la novela naturalista, de aspiración científica se aparece como un caso que exacerba el elemento documental

---

<sup>133</sup> Benet comenta la frase de Flaubert «L'eau plus noire que de l'encre, courait avec furie des deux côtés du bordage» (1966: 107). La frase pertenece al relato «La leyenda de San Julián el Hospitalario», incluida en *Tres cuentos*.



que ambos censuran en la tradición de la novela realista. Ya dijimos, citando el estudio introductorio de Laureano Bonet a *El naturalismo*, que el clima cultural de los años setenta, dominado por la novela de Juan Benet, la estética de los poetas y narradores novísimos, y la filosofía de Fernando Savater o Eugenio Trías, estaba muy alejado de las premisas de Zola y el naturalismo. Como es sabido, la concepción de la novela de Zola se hallaba influida por el positivismo de Auguste Comte y los inicios de la sociología como disciplina emancipada de la filosofía (Zola, 1973: 32-33). De ahí que bajo la perspectiva de Zola la intención del novelista acabe por confundirse con la del científico:

el novelista es, a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a moverse los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después, aparece el experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hacer mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar. [...] En suma, toda la operación consiste en tomar los hechos en la naturaleza, después en estudiar los mecanismos de los hechos, actuando sobre ellos mediante las modificaciones de circunstancias y de ambientes sin apartarse nunca de las leyes de la naturaleza. Al final, está el conocimiento del hombre, el conocimiento científico en su acción individual y social. (Zola, 1973: 36-37)

La posición de Juan Benet no puede estar por tanto más alejada de las premisas del naturalismo, y justifica la despreciativa calificación de «entomólogo» que Benet administra a Zola, porque supedita la literatura a un fin extraliterario, apartándose de «la literatura-antes-que-otra-cosa»: «el hombre que considera que la literatura ha de estar al servicio de un fin, y no ser fin en sí misma, difícilmente podrá apreciar la literatura» (Benet, 1966: 25). Así, se comprende que Benet juzgue que estas estéticas literarias releguen a la literatura a un mero papel ancilar, y afirme contundente que «la más servil y estéril de todas las artes [es] la novela realista y el costumbrismo en todos los niveles» (Benet, 1966: 133). Esa novela no persigue la *literariedad*, sino que se rige por «intenciones espúreas» (Benet, 1966: 133). En *La inspiración y el estilo*, mencionando también la anécdota de Zola fotografiado junto a los ferroviarios, Benet había razonado su rechazo ante el naturalismo y cualquier novela de aspiración «científica»:

Hace unos pocos meses comentaba Rafael Sánchez Ferlosio una estampa, publicada a principios de siglo en *La ilustración española y Americana*; tocado con un bombín, un bastón y un sobretodo, Émile Zola se había encaramado a la escalerilla de una locomotora en la que el novelista –rezaba el pie- se disponía a emprender un viaje a lo largo del trayecto de París a El Havre para estudiar de cerca y conocer de primera mano la vida de un fogonero que iba a protagonizar una futura novela. He ahí –concluía Rafael Sánchez- la actitud más nociva para la literatura por parte del hombre de letras; la actitud que cree en el arte literario como un a priori necesario, legítimo y válido para pintar toda la geografía humana; una especie de levantamiento geodésico de tal geografía que no acierta a cumplir cabalmente su función si no logra encerrar entre sus cuadrículas todos los accidentes de la sociedad. Es una actitud que incurre en lo que podría llamarse la literatura apodíctica –por su parecido con esos juicios, que sin ser realmente ciertos son necesarios y nunca problemáticos- por olvidar que la literatura sólo es a posteriori, e independientemente en su intención de la naturaleza y singularidad de los accidentes, el resultado de una actividad del hombre que nada tiene que ver con su afición al inventario y a ese prejuicio tan extendido y funesto, gracias al cual se piensa tantas veces «ahí hay un gran cuento», «todavía está por escribirse la novela de...» (Benet, 1966: 172-173)

Al contrario, según hemos visto, ese hueco dentro del espacio de la literatura lo crea, sostiene Benet, el propio escritor espoleado por su vocación una vez ha conseguido fusionar los dos elementos necesarios para la escritura literaria: la inspiración y el estilo.

En definitiva, la posición de Benet es refractaria a toda clase de concepción que vea en la literatura un mero objeto que «refleja» la sociedad. Por eso, sus miras se dirigen en el fondo a la escuela crítica, heredera del historicismo positivista del siglo XIX, cuya base, como escribe Senabre, es «la convicción de que la obra es siempre un “reflejo”, un trasunto de la realidad –biográfica, social, histórica- y que la reproduce, aunque con caracteres artísticos» (Villanueva, 1994: 49). La reflexión de Benet apunta por ello a la moderna distinción entre historia de la literatura y teoría literaria (Villanueva, 1994: 50). Como hace Benet en *La inspiración y el estilo*, «la teoría trata de indagar en la índole de los rasgos constantes, comunes a muchas obras, analizables como factores de lo que se ha llamado *literariedad*» (Villanueva, 1994: 50). Este aspecto queda claro en la invectiva que Benet lanzó contra Stendhal en el artículo «Onda y corpúsculo en *El Quijote*» (2007a: 29-60):

¡Pasmosa contradicción de su doctrina del espejo por el camino! [...] No he acertado nunca a comprender, en primer lugar, cómo una fórmula tan vacua y simple como la del espejo que recorre el camino haya hecho correr tanta tinta [...] En su breve defensa está condensada toda una moralidad del escritor moralista –valga la redundancia- que nunca quedará demasiado clara cuando partiendo del hecho de estar cumpliendo servicio a la sociedad y a la cultura utiliza ciertos procedimientos recusables<sup>134</sup> (2007a: 41-43)

Por ello, el retrato del hombre de letras que dibuja Benet no puede estar más alejado de ese escritor convencido de su verdad moral y política, el escritor «didáctico» a quien sus discípulos aludían implícita e irónicamente en sus cuentos de 1975. La misma clase de argumentos son los que Benet esgrime en el famoso y polémico artículo contra Galdós que dio comienzo a la citada polémica con Isaac Montero. En aquel texto, Benet se lamentaba de la entronización de un autor como Galdós, porque era revelador de «un estado de opinión literariamente inseguro y sociológicamente oportunista, en el que la calidad literaria [...] apenas cuenta» (Benet, 1983: 97). Benet seguía argumentando que «la gran culpa de la perversión del gusto literario recae hoy sobre la sociología» (1983: 97). Por sociología debe entenderse aquel prurito de proporcionar «información» social que anima a la novela de aspiración científica; y ésta «lo único que exige al escritor es que su obra sea “la revelación de los conflictos de su clase”, “la expresión del hombre de su tiempo” o cualquier otra lindeza del mismo corte» (Benet, 1983: 97). Por ello esta clase de literatura carece de altura estilística y de hondura en la reflexión, porque «lo que más estima la sociología en materia literaria es la vulgaridad [...] Y lo que menos, el esfuerzo del escritor por redimirse [...] del cerco de tópicos con que la sociedad le rodea» (Benet, 1983: 97). En último lugar, Benet, en aquel beligerante texto, dirigía directamente sus miras al realismo español del mediosiglo: «más que el realismo sin ornato o el afán de denuncia, ha sido uno de esos tópicos –el ser la expresión del hombre de su tiempo- el que traicionero fanal que, en los últimos años, ha atraído a los pilotos de la novela española a un acantilado donde sólo les esperaba el naufragio» (Benet, 1983: 97). El tono zumbón al hablar de Galdós lo encontramos en Javier Marías, en este pasaje de *Negra espalda del tiempo*: «[...] me

---

<sup>134</sup>Benet alude a la contradicción en el discurso de Stendhal: la supuesta objetividad del espejo que muestra los defectos de la sociedad queda traicionada por la intencionalidad del «heroísmo informativo», que necesariamente selecciona el material social mostrado, siendo por ello parcial y no objetivo (2007a: 43). El «aspaviento» de Stendhal revela una «moral informativa o “novelística” empeñada en descubrir el fango del camino» (Benet, 2007a: 44). El mismo argumento se puede aplicar a la literatura realista española del mediosiglo, y Benet hace explícita esta comparación (2007a: 100-101). La crítica a Stendhal se encuentra ya en germen en *La inspiración y el estilo* (1966: 189-190).

adjuntaba una fotocopia del Boletín de la Asociación Internacional de Galdosistas, con sede en Kingston, Ontario, en el Canadá –apasionante publicación sin duda, parece mentira que pueda existir una cosa así y además en su “Año XI” nada menos, según constaba» (Marías, 1998: 101). De otro lado, en el artículo «Desplante y dominó» (Marías, 1997b: 195-197), publicado en los años noventa y donde Marías se reafirmaba en su desdén juvenil por la tradición literaria en castellano, escribía: «El *Quijote* es sin duda la novela que funda su género, pero después de eso, y mientras en Europa y América florecían sus seguidores, en España apenas hay nada en los siglos XVIII y XIX: *La Regenta*, Galdós para quien lo disfrute<sup>135</sup>» (Marías, 1997b: 196-197). A través de las metáforas del «desplante» y el «domino» Marías se refería a la cualidad «tabernaria» que describía Juan Benet en *La inspiración y el estilo*:

En la novela española hay un exceso de realismo y costumbrismo ramplones, con un estilo desaliñado puesto al servicio de empresas extraliterarias algo aldeanas, relatos de obviedades y de lo consabido, ilustraciones más o menos fieles de nuestro carácter o nuestras costumbres o nuestras miserias políticas o nuestra historia. Todo ello, no obstante, redactado con el ademán chulesco y solemne de quien en su casino de pueblo estrella un seis doble contra el mármol (Marías, 1997b: 196)

Merece la pena recordar unas palabras de Juan García Hortelano, recogidas por Federico Campbell en 1970, y por tanto en pleno proceso de transformación estética de García Hortelano<sup>136</sup>, donde se da una coincidencia del novelista con las ideas expuestas por Juan Benet, y que refuerzan la dimensión que *La inspiración y el estilo* tiene de crítica al realismo español del mediosiglo:

En la época en que yo empecé a publicar ocurre que, en cierto sentido, la novela española era muy maniquea. Lo que se llamó el realismo crítico español (que a mi modo ver, era una forma tardía del naturalismo) adoptó ese maniqueísmo del realismo socialista, que consiste en presentarnos al burgués como un tipo infame y al obrero como un tipo buenísimo [...] aquel realismo no se pretendía objetivo [...] sino crítico y social [...] Lo inquietante de esta época, repito, no es que estábamos haciendo realismo, sino naturalismo y en el peor sentido de la palabra. Era una literatura que no se pretendía estética, que no se pretendía casi literatura (García Hortelano, 2001: 84-85)

Por esto tiene razón Compitello cuando describe la poética de Benet: «approaches that circumscribe the almost “mystical” space Benet reserves for the creative process, or that attempt to calibrate it scientifically, draw his scorn; he especially dislikes systems whose hypotheses are sociologically mediated» (Manteiga, Herzberger y Compitello, 1984: 9). De ahí, como sostiene Benet, cualquier tipo de literatura que no sea «literatura antes-que-otra-cosa» está condenada a quedarse obsoleta con el tiempo, puesto que cualquier intento de introducir novedades informativas mediante la literatura será fútil ante el avance científico: «la ciencia ha hecho una triangulación perfecta de la sociedad.

---

<sup>135</sup>Significativamente, Javier Marías ha destacado recientemente su respeto por la capacidad de Galdós para articular la trama novelesca pero, en una línea similar a la de Benet, ha censurado el estilo del autor canario: «A Galdós le reconozco que tiene talento para muchas cosas, pero en conjunto... [...] Pero en su obra hay cosas que me ponen de los nervios [...] Algunos diálogos casi dan vergüenza ajena. Tenía mucho talento novelesco, pero tiene unos desfallecimientos estilísticos brutales» (Rodríguez Marcos, 2014: 3).

<sup>136</sup>En un artículo de 1983, García Hortelano escribiría también que la novela española fue, en los años cincuenta, contaminada por la «tentación sociológica» (2001: 23). Además de la amistad ya señalada entre García Hortelano y Juan Benet, es posible aventurar una influencia literaria de Benet sobre Hortelano para dar razón del cambio de rumbo de la narrativa de este último, puesto que en 1975 escribía «entre las imperdonables lagunas, he leído al fin y para mi enseñanza *La inspiración y el estilo*, de Juan Benet» (García Hortelano, 2001: 103).

Y va cubrir todos los campos. Hay un solo campo que le cabe al hombre de letras. No puede existir más que una invención de la realidad» (Benet, 1997: 27). Una continuación de esta idea de Juan Benet podemos encontrarla en el ensayo de Eduardo Mendoza, «La novela se queda sin épica» (Mendoza, 1998), donde el escritor barcelonés señalaba que la novela ya no puede aspirar a reflejar la concepción que una sociedad determinada tiene de la realidad, esto es, a ser relevante desde la perspectiva sociológica.

Benet, como anticipamos en la primera parte del trabajo, había situado los orígenes de la literatura más preocupada por cuestiones que quedan fuera del ámbito de lo estrictamente literario en la actitud de los hombres de letras del Siglo de las Luces francés, cuyas miras habían estado puestas en la incidencia social de sus escritos: el estudio y comprensión de la sociedad, y el mejoramiento y su transformación (1966: 139). Así, de acuerdo con la argumentación de Benet, la literatura fue alejándose de la parcela de lo estrictamente literario, hasta desembocar, en el siglo XIX, en una literatura que era cada vez menos «literatura-antes-que-otra-cosa» que se ocupaba de asuntos extraliterarios. La tesis de Juan Benet se corresponde a la opinión de Pozuelo Yvancos acerca de la crisis de referencialidad en la modernidad literaria: «en el fondo de esta nueva estética cabe ver una reacción a la excesiva ideologización que el naturalismo había impreso a la novela al proponer fenómenos individuales como *ejemplos* con una explicación exterior a ellos y más alta que ellos» (Pozuelo Yvancos, 2004: 23).

A esta tendencia extraliteraria de la novela realista, Benet contrapuso la verdadera literatura: «los valores literarios son independientes de los servicios informativos» (1966: 160). Más explícito se mostraba en otro momento de *La inspiración y el estilo*:

la novela informativa ha terminado –tras reconocer la capacidad de las nuevas repúblicas para gobernar tal función-, y de sus ruinas la vieja metrópoli literaria decide edificar una fortaleza inexpugnable asentada en los límites de la literatura-antes-que-otra-cosa. Murió el naturalismo y se agotó la novela realista y social –porque su información interesa a muy poca gente- sin dejar otra huella que un breve momento de febril interés (Benet, 1966: 161)

Así, la ironía, el sarcasmo o la retórica agresiva de Juan Benet no ocultan el hecho de que su reflexión se refiera al despliegue del modernismo tras la crisis del naturalismo de comienzos del siglo XX: la reinención de la novela después de la crisis de la novela realista y que determina la literatura del alto modernismo en los años veinte, como estudió Michel Raimon en *La crise du roman* (1966). Tener presente este hecho confirma de nuevo la incardinación de Juan Benet dentro de las corrientes de la modernidad estética internacional y el fenómeno de recuperación de dicha modernidad que su presencia supuso en el campo literario español desde los años sesenta hasta los ochenta. Con contundencia polémica, Benet expresó su punto de vista en el enfrentamiento de 1970 con Isaac Montero y Martínez Meché:

[Quiero] cargarme la novela del XIX, y dentro del concepto puramente subjetivo que tengo de la literatura, estoy en mi absoluto derecho. Lo que yo te quiero decir es que, dentro de un canon literario, la literatura del siglo XIX, a partir de una fecha anterior a la publicación del *Manifiesto* [comunista], adopta un criterio que es extraliterario, por lo que casi todos los proyectos, incluso los de Dickens, son extraliterarios (Benet, 1997: 42)

De esta manera, no sólo el naturalismo, inspirado por una voluntad científica, recibe el desprecio de Juan Benet, sino también el realismo de tendencia sociológica que había visto ejemplificado en la obra de Balzac. Recordemos que Javier Marías calificó al autor

francés de sociólogo que escribe novelas<sup>137</sup> en «Desde una novela no necesariamente castiza». De manera parecida, Benet se refirió despectivamente al proyecto novelístico de Balzac como un «proyecto catastral», estableciendo una relación entre lo que él entiende que es una literatura que aspira a la relevancia sociológica y la transmisión de una «información» susceptible de ser ideologizada:

Yo no creo que la literatura tenga por qué tener una función social, ni debe ser esa una de las virtudes de la literatura. Si había una literatura, que me parece nefasta, era la literatura que ejercía influencia y que estaba ajustada a la sociedad: tal era la del siglo XIX. Si aparece un escritor nefasto, el último ejemplo de lo que puede servir para hoy, es Balzac. Si hay algo que puede condicionar negativamente a un hombre de letras es el ajuste con su sociedad. [...] El proyecto de Balzac era claramente un proyecto catastral: le daba mucha más importancia a reflejar lo que era la sociedad de su tiempo, que a respetar o a hacer progresar o afinar las artes narrativas. [...] Balzac parecía un ingeniero del catastro, un individuo a quien gustaba proyectar «la novela del intrigante», «la novela del rico», «la novela de la joven viuda», «la del hombre arruinado», para reflejar absolutamente toda la sociedad de París; se quedó a la cuarta parte. ¿Cómo va a reflejar un hombre la sociedad de París? Lenin decía: «he comprendido mejor la sociedad de París gracias a la novela de Balzac que a toda la historia». Lenin, de literatura, tampoco andaba muy fuerte. (Benet, 1997: 40-41 y 89)

Es preciso recordar que Juan Benet sostuvo la tesis polémica de que el *Ulises* de James Joyce no supuso una ruptura con la narrativa realista del siglo XIX, sino, al contrario, una exageración del naturalismo y por eso una culminación de la literatura de inspiración científica y afán documental. Un juicio que Javier Marías retomará en su texto «El fanático James Joyce» (2000: 251-255). Juan Benet vio en la minuciosidad fidedigna con que el autor irlandés reconstruyó en las páginas de su novela la ciudad de Dublín la apoteosis del costumbrismo. Benet razonó esta opinión en el ensayo «James Joyce, una separación», escrito en 1970 como prólogo al estudio de Stuart Gilbert sobre el *Ulises* (Benet, 2007b: 39-61). En ese texto Benet sostenía que Joyce es un «costumbrista» (Benet, 2007b: 41) y el *Ulises* «un cuadro de costumbres, hipertrofiado por la palabrería» (Benet, 2007b: 58). Parecido juicio negativo recibía *Finnegan's Wake*, un libro al que «si se le despojara de su investidura criptomática, quedaría reducido a un cuadro de costumbres, el sueño de un tabernero que está obsesionado por las pequeñas cosas que le rodean, un negocio, unos hijos y una mujer que ya no le atrae» (Benet, 2007b: 56). Esta opinión podía encontrarse también en *La inspiración y el estilo*: «Creo recordar que Joyce escribió algo parecido; algo así como que el novelista debe hablar de lo ordinario, pues lo extraordinario queda para el periodista. Parece la profesión de fe de un costumbrista; si ese precepto se convirtiera en ley de orden público habría que retirar de las librerías las mejores novelas que ha escrito el hombre, desde el *Quijote* hasta *Luz de agosto*» (Benet, 1966: 209). Recordemos que para Juan Benet la batalla de algunas grandes obras literarias (*Macbeth*, *Antígona*) consistía, precisamente, en la tensión entre el interés de los hechos narrados y el estilo con el que eran narrados. En una entrevista de 1970, Juan Benet no se desdecía de su valoración de Joyce, sino que se reafirmaba en su posición:

---

<sup>137</sup>Podemos precisar que Marías se refiere a la intención «sociológica» que animó el proyecto de *La comedia humana*. Algo que no necesariamente implica un rechazo total de la obra de Balzac, como lo demuestra la referencia intertextual de la novela corta *El coronel Chabert* en *Los enamoramientos*. Un relato precisamente reeditado por Javier Marías en Reino de Redonda en el año 2011, una edición en la que la desdichada historia del coronel a quien su mujer y el mundo tuvieron por muerto, se acompaña de otras narraciones breves alejadas de la esfera de la «sociología literaria», como son «La obra maestra desconocida» -que aborda el tema de la naturaleza del arte y de la personalidad artística- y los cuentos de temática fantástico/terrorífica «El verdugo» y «El exilir de la larga vida» (Balzac, 2011).

Lo que he escrito sobre Joyce no responde a ninguna boutade, sino que creo, de verdad, que es un escritor de segunda fila. ¿Por qué? Porque hace de la literatura un proceso analítico. Me explicaré. Llamo literatura analítica a aquella en la que el predicado está incluido en el sujeto. Si digo «la noche está oscura», la metáfora es analítica, no creo literatura, tal como yo la entiendo. Para mí, la literatura consiste en formular juicios sintéticos sobre la realidad. Si escribo «la noche es plateada», el juicio es sintético y lo escrito ya es, por tanto, literatura. Lo demás, el costumbrismo, el naturalismo, no me interesan. Si describes una verbena sin apartarte de los elementos que la integran, no inventas nada, simplemente traspones la realidad a la escritura. Por eso Faulkner y Proust me parecen grandes escritores; por eso, también, Joyce me parece menor (Benet, 1997: 34-35).

En esta declaración se evidencia la importancia que Juan Benet concede al uso metafórico del lenguaje literario, como condición de *literariedad*. De ahí que Benet sostenga que «Proust o Faulkner tienen esa voz propia gracias a un estilo. Quizá sea un poco retórico, pero es el que permite la aventura narrativa» (1997: 126). Y en especial su preferencia por William Faulkner: «Cuanto más leo a Faulkner, más profundo le encuentro. Fíjate en esta frase: “La memoria cree antes de que el conocimiento recuerde<sup>138</sup>”. Tres juicios sintéticos» (Benet, 1997: 35). En la propia obra de Juan Benet, podríamos encontrar ejemplos como los siguientes<sup>139</sup>: «la memoria [...] es casi siempre la venganza de lo que no fue», en *Volverás a Región* (1967: 122); «el tiempo no es más que la capacidad de desventura concentrada o dispersa que puede soportar el cuerpo», en *Una meditación* (1970: 112). Para Javier Marías, estos juicios sintéticos son muestras de lo que ha llamado «pensamiento literario», y así ha afirmado que en la obra de Benet, especialmente en *Volverás a Región*, se encuentran algunas de las muestras de «pensamiento literario» más profundas de la lengua española (Marías, 2000: 237).

Esa capacidad para emitir juicios sintéticos es el resultado del dominio del estilo, y que posibilita la inspiración necesaria al escritor para emitirlos, como puso de manifiesto en *La inspiración y el estilo*:

Yo adelanto ya mi proposición: el estilo proporciona el estado de gracia: a mi modo de ver, y a falta de otro término más específico, es preciso buscar en el estilo esa región del espíritu que, tras haber desahuciado a los dioses que la habitaban, se ve en la necesidad de subrogar sus funciones para proporcionar al escritor una vía evidente de conocimiento, independiente y casi trascendente a ciertas funciones del intelecto, que le faculta para una descripción cabal del mundo y que, en definitiva, sea capaz de suministrar cualquier género de respuesta a las preguntas que en otra ocasión el escritor elevaba a los dioses (Benet, 1966: 49)

Merece la pena citar el largo pasaje donde Juan Benet narra las cotas que alcanza el pensamiento literario cuando en el escritor se da la combinación perfecta de inspiración y estilo:

Entonces no se trata tanto de decantar aquellas impresiones con ayuda de una meditación que las introduzca en los canales usuales del pensamiento, para formularlas de una manera precisa, sino de inventar una película con la sensibilidad necesaria para ser impresionada por esas imágenes que escapan a las revelaciones de la razón. Pues bien, esa película la proporciona el estilo, un instrumento que el escritor se ha visto obligado a confeccionarse para sacar a la luz todo lo que le bulle en la cabeza. Un instrumento que con el ejercicio se complica, diversifica, se extiende y se independiza: de aquel juguete infantil que sirve para proporcionar la palabra que la voluntad busca se convierte, a lo largo de una laboriosa evolución, en una extensa red de información, conocimientos y métodos de trabajo que, al igual que esos departamentos ministeriales nacidos al socaire de una máquina de

---

<sup>138</sup>La frase de Faulkner pertenece a la novela *Luz de agosto* (1932: 89).

<sup>139</sup>Pope ha comparado el uso del aforismo metafórico en la obra de Faulkner y en la de Juan Benet (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 111-119).

escribir, se hipertrofia y autonomiza hasta constituirse en una multitud que se desgaja de la voluntad que la puso en marcha, para buscar su propio trabajo y una economía propia con la que mantener la actividad de un cuerpo voluminoso. Ya no será solamente aquel departamento de la razón encargado de buscar la palabra justa; es eso y mucho más: gracias a la variedad y eficacia de los archivos las palabras y las frases se producen con mayor intensidad y frecuencia que las requeridas por las órdenes de investigación; al ejercicio de búsqueda se viene a sumar la necesidad de encontrar sitio para tantos hallazgos gratuitos, producidos por un exceso de rendimiento de la máquina. Se reexaminan los conceptos escondidos tras las palabras, se buscan soluciones y combinaciones que el estilo atesora y acuña para el día que la voluntad encuentre el lugar de su acomodo; se legalizan e instrumentan determinadas expresiones verbales dictadas por los caprichos del estilo y –último estadio de la ascensión al poder de la mente de un departamento nacido para servirla- se organiza (bajo la mirada recelosa y pasiva del juicio) la búsqueda de las ideas que forzosamente se esconden bajo las composiciones en apariencia gratuitas de la gracia (1966: 201-202)

Según la filosofía literaria de Juan Benet, una vez alcanzada esta potencia estilística, la escritura del autor queda liberada de toda intencionalidad edificante o doctrinaria, dando lugar a lo que Benet llamó la «venganza de la literatura», y cuya ejemplificación Benet la encontró en la manera que la fuerza del estilo de George Eliot desbordaba las intenciones moralizantes de la autora en *Silas Marner*: «tal es la venganza de la literatura, una pasión que no se deja avasallar por el afán docente, ese espíritu informativo antes que artístico» (1966: 166). Es el misterio del estado de gracia, que remite a la explicación de raíz divina de la inspiración, que la tradición ha conservado desde la época helenística:

Todavía la imagen más cabal que conservamos –en ese almacén de la memoria donde los conceptos se archivan por las estampas que los representan- del escritor inspirado es la de ese hombre boquiabierto que, con la péndola en el aire, recibe el soplo divino a través de una ventana. Se trata en cierto modo de una variante del estado de gracia, ese regalo del cielo que el escritor recibe cuando se hace merecedor de él. (Benet, 1966: 47)

La tesis de Benet puede leerse como concomitante a la expresada por Walter F. Otto en su ensayo *Las Musas y el origen divino del canto y del habla*: la inspiración es «la llamada espectral desde lo más profundo del mismo ser: el fenómeno originario de la estructura tonal de la verdad que en su lengua ha llegado a ser habla perceptible» (2005: 85). Por eso, podemos aventurar que Mauricio Jalón haya señalado la preferencia de Benet, en el segundo capítulo de *El ángel del señor abandona a Tobías*, por Frazer frente a la concepción de la nueva lingüística representada por Sausurre, es decir, la preferencia de Benet por una concepción de la palabra como concepto y como mito frente a la concepción de la palabra como mero signo (Benet, 1969: 168).

Teniendo todo esto en cuenta, se comprende la importancia que Juan Benet siempre concedió al fragmento estilísticamente logrado, que debía pesar más en la valoración literaria de la obra, que la armonía de las distintas partes de la novela y su equilibrio: «Toda obra –y no sólo las extensas- tiene altibajos y ninguna resulta más indigesta que la que pretende una misma cota a lo largo de todo su discurso. Entre los misterios que depara la creación no será el menor el acierto con que un artista resuelve un hueco neutro entre dos puntos álgidos y a veces con resultados sorprendentes para la orografía dramática de la obra» (Benet, 1996: 268-269). Un lugar donde este aspecto esencial de la poética de la novela de Juan Benet se hace evidente es en la correspondencia mantenida con Javier Marías a mediados de los años ochenta, y que este último hizo parcialmente pública en el epílogo a la edición completa de *Herrumbrosas lanzas*, titulado «Esos fragmentos» (Benet, 2009: 707-712):

El asunto (o el argumento o el tema) es siempre un pretexto y si no creo en él como primera pieza jerárquica dentro de la composición narrativa es porque, cualquiera que sea, carece de expresión literaria y se formulará siempre en la modalidad del resumen. Definir la narración como «el arte de contar una historia» me parece una banalidad incalificable; ni siquiera es una tautología [...] Pienso a veces que todas las teorías sobre el arte de la novela se tambalean cuando se considera que lo mejor de ellas son, pura y simplemente, algunos fragmentos [...] Muchos poetas creen (y en eso oscuramente justifican la brevedad de sus composiciones) que todo o casi todo lo que escriben es de esa condición. Pero es una tontería o una falacia permanente, como la fe de un creyente. Y precisamente la confianza en que todo sea de la misma altura es lo que aborta el fragmento. Por consiguiente, creo que los fragmentos configuran el non plus ultra del pensamiento, una especie de ionosfera con un límite constante, con todo lo mejor de la mente humana situado a la misma cota. Por eso te hablaba antes del magnetismo que ejerce esa cota y que sólo el propio autor puede saber si la ha alcanzado o no, siempre que se lo hay propuesto pues es evidente que hay gente que aspira, sin más ni más, a conseguir la armonía del conjunto (Benet, 2009: 711-712)

Ese elemento sería lo que lo conduciría a menospreciar la narrativa de Stendhal, y comentando *Le rouge et le noir* escribía: «Esas pruebas –las circunstancias por las que pasa la vida de Sorel desde su nacimiento hasta su decapitación- están tan lineal y cronológicamente vinculadas que no se puede comprender plenamente ninguna de ellas si no se han asimilado todas las anteriores» (2007a: 38). Precisamente, por los años de *Herrumbrosas lanzas*, Benet, en el citado debate de 1987, manifestaba lo siguiente:

Hay que hacer una distinción, el argumento tira en varios sentidos, en varias líneas distintas, es un argumento dinámico; el paralelo al sentido de la lectura es el más importante. En Saúl ante Samuel y sobre todo en *Una meditación*, la novela está pensada no en función del párrafo siguiente –no en función de lo que viene-, sino en función del párrafo que se está leyendo que es el que hay que leer y detenerse en él, por eso hay una técnica, la introducción de muchas subordinadas, muchos paréntesis, para que el lector vuelva al párrafo que está leyendo. El párrafo siguiente es, por decirlo así, otra pequeña pieza literaria (1997: 230-231)

Benet destacó, en *La inspiración y el estilo*, como ejemplo más elevado de juicio sintético, de fragmento autosuficiente al que debe aspirar la literatura, una metáfora de Shakespeare en *La tempestad*: «la negra espalda y abismo del tiempo» (Benet, 1966: 200). Benet comenta a continuación:

Reducido a su razón y acosado de una imperiosa interrogante el lector honesto debe reconocer, con harta frecuencia, que no entiende nada y que, por salirse de los cauces habituales del lenguaje hablado, la comprensión de la poesía sólo puede hacerse en el terreno elegido por el poeta, haciendo uso, sintética e inversamente, del mismo mecanismo del gusto que le permitió a aquél ponerlos sobre el papel pasando por alto los controles de la razón (1966: 200)

Y sin embargo, a juicio de Juan Benet, esta oscura metáfora explica mejor la naturaleza del tiempo mejor de lo que puede hacerlo el conocimiento científico:

Sólo un verdadero sabio, con un conocimiento de la estructura psicológica y cultural del lenguaje (ciencia importante, si las hay) podría haber dado con una interpretación justa (aunque arbitraria) de la expresión «la oscura espalda y abismo del tiempo». No es nada probable que Shakespeare supiera, por la vía del estudio, que la configuración de la imagen del tiempo en los lenguajes indoeuropeos –y su formulación en las conjugaciones- está en gran medida dictada por la analogía del móvil en un medio ambivalente y por la asimilación psicológica, nacida de la simetría rostro-espalda, del futuro con la vista y del pasado con la ceguera de la espalda. Y sin embargo no sólo fue capaz de inventar una imagen que casi resume toda la investigación llevada a cabo por la ciencia, sino que supo advertir la profunda heterogeneidad que separa a las dos categorías radicales del tiempo y que cobra aliento y énfasis con esa tenebrosa palabra que el poeta introduce –abismo- para señalar el divorcio y



para dar a entender el desconocimiento, quizá el vacío, con que la mente habla de una imagen del tiempo con la que nos hemos familiarizado gracias a una óptica engañosa (1966: 203)

Reveladoramente, Javier Marías titulaba su novela de 1998 *Negra espalda del tiempo*, el juicio sintético de Shakespeare citado en *La inspiración y el estilo*. En ese libro, además de las evocaciones ya citadas de la figura personal de Benet, Javier Marías rendía un homenaje a la poética literaria de su maestro citando sus juicios sintéticos o aforismos metafóricos:

A veces pienso que para alguien que empezó escribiendo y leyendo en ese sentido inverso<sup>140</sup> [...] el tiempo ha de ser distinto que para la mayoría que nunca ha intentado ir de atrás adelante sino siempre ha marchado de delante atrás, o no ha tratado de empezar por el fin sino acomodarse a él, esto es, a su espera y su temor y llegada; y a veces pienso que tal vez por eso transito a menudo por lo que en varios libros he llamado «el revés del tiempo, su negra espalda<sup>141</sup>», tomando de Shakespeare la misteriosa expresión y por dar algún nombre al tiempo que no ha existido, al que nos aguarda y también al que no nos espera y no acontece por tanto, o sólo en una esfera que no es temporal propiamente y en la que quién sabe si no hallará la escritura, o quizá solamente la ficción. Puede que por eso perciba a menudo el pasado como futuro –o lo vea cuando no era sino eso, futuro- y el futuro como pasado: lo que ha de venir como si ya hubiera ocurrido y llegado, y aún es más, como si ya no tuviera demasiada importancia al haberse iniciado incluso su olvido o difuminación, tan pasado o perdido se acaba por hacer todo el tiempo. Quizá lo sea sólo el que ha transcurrido y puede contarse o así parece, y que por eso es el único ambiguo o el único que permite la ambigüedad, como escribió hace ya treinta años don Juan Benet. Y también hizo entonces otra afirmación enigmática que yo no he leído hasta hará treinta meses en el viejo artículo que la que la contiene y respecto a la cual ya no puedo preguntarle nada: «...a mí me parece que es el tiempo la única dimensión que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común...», eso dijo. No lo entiendo, no lo entiendo del todo pero sé que él no escribía gratuitamente, aunque sí a veces arbitrariamente como todos los buenos (Marías, 1998: 363)<sup>142</sup>

Benet otorgó un lugar preponderante dentro del sistema de la cultura a la poesía, es decir, esa facultad de la escritura literaria para emitir esos «juicios sintéticos» que proporcionan un conocimiento metafórico de la realidad:

Solamente la poesía concede al hombre que la practica el nada desdeñable privilegio de capacitarle para tratar los temas de su interés sin tener que pasar precisamente por toda la cultura que la humanidad ha atesorado acerca de ellos. Tal vez por eso sea la poesía la actividad más culta de todas las posibles y de ahí ese extraño e incontestado poder del poeta –cuando las cosas le salen bien- de volver patas arriba el saber acumulado y excitar con su obra esa actividad que en buena medida ha desdeñado y pasado por alto (1976b: 10)

La tesis de fondo de Juan Benet sobre el arte literario guarda, por tanto, un parentesco con el pensamiento de Eugenio Trías, de raigambre romántica, según el cual el arte transmite representaciones simbólicas de aquello que está más allá del límite del lenguaje ordinario (Trías, 1982, 1991 y 1999; Fuentes Feo, 2008). A propósito de la naturaleza del arte, Trías escribía:

La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o

<sup>140</sup>Marías alude a la tendencia a escribir su nombre al revés que tuvo durante su infancia (1998: 362).

<sup>141</sup>Como mostramos en la primera parte de la tesis, la metáfora de Shakespeare se constituye en la obra de Javier Marías como símbolo del espacio literario.

<sup>142</sup>Marías ha demostrado una querencia especial por este juicio sintético benetiano, que se encuentra en el artículo «Ilusitana» (Benet, 1983: 49), y que constituye un motivo recurrente en *Tu rostro mañana* (Marías, 2009: 357, 609, 612, 973 y 1081).

escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado. En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia – velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa- el arte carecería de vitalidad (1982: 41-42)

### Para Eugenio Trías, la verdadera obra de arte

Siempre trasciende, virtualmente, la coyuntura de su propia implantación, sacando a luz fuerzas oscuras, y ocultas, que sostienen tal coyuntura, pero que hacen de ésta siempre la punta emergente de un iceberg que, a primera percepción, puede confundirse con una isla apacible. La obra artística se revela en su capacidad de sacar a luz algunas de estas fuerzas decisivas. Es, siempre, desveladora, o «desocultadora» (como diría Heidegger). Implanta esa «desocultación» (de la *aletheia*, «verdad» en griego) en nuestro mundo, mostrando la realidad profunda de éste<sup>143</sup> (2009: 355)

Esa es la cualidad del poeta para percibir aquello que a los otros hombres se les escapa, pero que él es capaz de sacar a la luz gracias a su capacidad para metaforizar, como ya señaló Aristóteles al describir en la *Poética* su ideal de poeta-filósofo, que a través de su observación de lo particular es capaz de alcanzar el nivel de realidad de los universales: «Es importante hacer uso adecuado de cada uno de los tipos de palabras susodichos, vocablos compuestos y glosas. Pero lo más importante es ser apto para la metáfora, ya que esto es lo único que no puede tomarse de otro y es señal de talento. Pues metaforizar bien es intuir las semejanzas» (2002: 93)

Sin intención de ocuparnos de este asunto de manera extensa, a partir de las opiniones de Juan Benet sobre James Joyce y los juicios sintéticos, puede inferirse, sin embargo, que la figura de Luis Martín-Santos tuvo que estar presente en el recuerdo de Benet mientras escribía *La inspiración y el estilo*, y que, en cierto modo, la poética literaria de Juan Benet puede ser vista como una reacción a la novela de Martín-Santos<sup>144</sup>. Reveladoramente en el balance «La literatura durante el período 1939-1975» (Benet, 2007a: 105-119), Juan Benet relativizaba la importancia de *Tiempo de silencio* como novela renovadora del panorama español y causa del acabamiento de la literatura socialmente crítica del mediosiglo (Benet, 2007a: 118). Además de justificar esta opinión aduciendo razones parecidas a las que había aducido para despreciar la obra de Joyce (cuyo *Ulises* citaba de manera tácita): «La novela de Martín-Santos abunda en los temas castizos (casa de pensión, ambientes estudiantiles, sucesos de Barrio), con la ayuda de una logomaquia culta y técnicas narrativas extraídas de una novela irlandesa

---

<sup>143</sup>Dicho en el lenguaje filosófico de Trías, la obra de arte muestra en la *forma* el conflicto ontológico entre fuerzas conyuntivas y disyuntivas (2009: 357-358). La idea de «desocultación» (*unverborgenheit*, en alemán) es un concepto fundamental del pensamiento de Martin Heidegger. Según Heidegger, sólo el arte es capaz de mostrar el ser verdadero de las cosas. El filósofo alemán desarrolló esta idea en su famoso ensayo «El origen de la obra de arte» (Heidegger, 1984: 11-62). En su *Diccionario de las artes* Félix de Azúa proporciona una diáfana exposición del concepto de «desocultación» (2011: 129-134). No podemos hacerlo aquí, pero sería interesante poner en relación este concepto de Heidegger con el concepto de «epifanía», célebremente articulado por James Joyce a través de su personaje Stephen Dedalus en *Retrato del artista adolescente*, la aparición del alma de las cosas en la conciencia del artista que posibilita la creación artística (Beja, 1971).

<sup>144</sup>La presumible relación de amistad/rivalidad entre Juan Benet y Luis Martín-Santos es un asunto interesante no podemos tocar en esta tesis. La más extensa evocación de Martín-Santos por parte de Juan Benet es «Luis Martín-Santos, un momento» recogida en *Otoño en Madrid hacia 1950* (Benet, 1987: 111-141). Un contrapunto de la visión de Benet de esa amistad la encontramos en la biografía de Luis Martín-Santos a cargo de José Lázaro (2009: 250-261).

de más de cuarenta años de edad» (Benet, 2007a: 118). En la evocación de su amistad juvenil con el escritor santanderino, Juan Benet no soslayó las desavenencias literarias y el enfriamiento de la relación a partir del juicio negativo de Benet sobre *Tiempo de silencio* (Benet, 1987: 111-141). Según Benet, su amigo se había propuesto en aquel libro dibujar «el espíritu de la época», con lo que, en el fondo, y siguiendo fiel a su criterio, *Tiempo de silencio* no dejaba de ser una novela costumbrista (1987: 140). En el mismo sentido se había pronunciado Benet en la conferencia «Una época troyana». Ahí reiteraba la idea de que Martín-Santos se había apartado de la novela de «denuncia» convencional, pero no del realismo y el costumbrismo (Benet, 1976a: 95-97). En concomitancia con la tesis de fondo de Benet, pero sin el juicio de valor negativo de Benet, podemos citar la opinión de los estudiosos de la obra de Luis Martín-Santos. Por ejemplo, Ramón Buckley ha retomado la descripción de «realismo dialéctico» que propuso el propio Martín-Santos para caracterizar *Tiempo de silencio*: una modulación de la estética realista o neorrealista pasada por la ideología marxista y el existencialismo de Sartre (Buckley, 1996: XI y 19-33). Una literatura en que se «muestre al ser humano en un estado de perpetua contradicción consigo mismo, que nos revele la esencia misma del hombre en su contradicción dialéctica» (Buckley, 1996: 28). O como escribe Alfonso Rey, «Martín-Santos propone una forma de narración que lleva implícita la crítica social» (Martín-Santos, 1962: 19).

No está de más recordar que la dicotomía Benet/Martín-Santos fue percibida por los autores de la generación siguiente, donde, como remarcaba Salvador Clotas en su trabajo citado, era significativa la preferencia de los «novísimos de la novela» por Juan Benet. Así, Félix de Azúa, prolongando las opiniones de Juan Benet, dirá «que para Martín-Santos no había mejor juez que Benet, pero éste, tras leer la novela, lo hundió en la desesperación al decirle que por debajo de una fina capa de Joyce su prosa seguía oliendo a Galdós» (Azúa, 2013a: 85). También Manuel Vázquez Montalbán situaba el punto de inflexión de la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX justamente en *Volverás a Región*, por encima en importancia revulsiva del panorama español, del «boom latinoamericano» o de *Tiempo de silencio*:

¿De verdad *Tiempo de silencio* o el boom latinoamericano consiguieron otra cosa que frenar la lógica interna del precipitadamente llamado realismo social español? Me parece más referencial *Volverás a Región*, de Juan Benet, porque sirvió de pretexto para la construcción de la tendencia de la novela ensimismada y de escritura a imitar por jóvenes novelistas que a la larga tuvieron que superar esta mimesis para escribir algo interesante desde sí mismos. (1997: 177)

A pesar de lo dicho sobre la relación estrecha que Benet establece entre «información», «costumbrismo», «ideología» y «didactismo», como han puesto de relieve los estudiosos, la poética benetiana no excluye una dimensión social o crítica de la obra literaria, siempre que ésta cumpla con los preceptos de «literariedad» sostenidos por Juan Benet, y en efecto, la propia obra de Benet ha sido interpretada bajo la óptica de la crítica al régimen franquista y la memoria de la Guerra Civil. De manera parecida a como una obra como *El Jarama* de Ferlosio, interpretada inicialmente en clave social, según vimos, puede resistir una lectura más amplia, como la que propone Ricardo Senabre en *Metáfora y novela*, en tanto que novela metafórica sobre el transcurso de la vida y el final de la inocencia adánica (Senabre, 2005: 89-91).

La preocupación personal de Juan Benet por el conflicto de 1936 la ponen de manifiesto sus escritos de no-ficción sobre la Guerra Civil (1999) o la evocación de los

ambientes madrileños de la posguerra en *Otoño en Madrid hacia 1950*<sup>145</sup>. Mientras que la narración de la caída de Región durante la guerra constituye el argumento de *Herrumbrosas lanzas*. La dimensión socialmente crítica de la obra de Juan Benet la subrayó Compitello: «Benet has never said definitely that social literature was unacceptable a priori. He has, in addition, always based his comments on literary projects that failed because they were first and foremost unacceptable as literature. It is my contention that Benet would accept literature that was socially critical of its environment *if that the same time it were good literature*» (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 16-17). El mismo Compitello puso la obra de Benet como ejemplo de esta clase de «buena literatura social»:

*Volverás a Región*, which is, in my estimation, the most complex and literarily challenging condemnation of Francoism produced from within Spain during the postwar period. Benet's own fictional discourse is, then, the manifestation of the unarticulated positive counterpart to the poor social literature he attacks in his theory and criticism: a combination of literature with intrinsic and enduring artistic merit and decidedly social scope. [...] it is not the objectivist nor the neorealist that provides an adequate model for what social literature should and can be, but Juan Benet's own *Volverás a Región*<sup>146</sup> (Compitello, Manteiga y Herzberger, 1984: 17)

Una idea que puede simbolizarse con este pasaje de *Una meditación*: «Todo lo que les hemos podido ofrecer es esto: una tierra de la que escapar. Ciertamente sólo lo logrará quien esté dispuesto a atravesar esa zona ciega, sin cuidarse de saber qué clase de sorpresas le va a deparar. Porque los que seguimos aquí, aceptando tales limitaciones, en realidad no vivimos; nos conformamos con saber que estamos vivos» (Benet, 1970: 351). O de manera más explícita en el siguiente pasaje, donde la metáfora de la enfermedad simboliza la desolación de la posguerra:

Si el espíritu de postguerra fue o quiso ser una convalecencia pronto se había de convertir en un nuevo mal que –por la reiteración del síndrome, por la acomodación al proceso patógeno más que por la superación del mismo- se hizo endémico como vino a demostrar –sólo para aquel que viviera allende las fronteras pues no había en toda España una persona tan ajena a su influencia como para establecer el diagnóstico en oposición a su propio pronóstico –el resultado que obró sobre aquel cuerpo enfermo y mutilado por la guerra el conjunto de numerosas, horribas y paralizantes medicinas que le fueron suministradas en la paz que siguió (Benet, 1970: 122)

Esta interpretación de la obra de Juan Benet fue tempranamente señalada por Ricardo Gullón en su conocido artículo de 1973: «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España». En la misma línea podemos situar trabajos clásicos sobre la obra de Benet como los de Margenot (1991b); Manuel Durán (Vernon, 1986: 229-242) o el Gonzalo Sobejano en *Novela española de nuestro tiempo*<sup>147</sup> (1974). En este último

---

<sup>145</sup>La huella que el conflicto dejó sobre Juan Benet puede atribuirse al fusilamiento de su padre, Tomás Benet Benet, en 1936: «A mi padre lo mataron al principio de la guerra, fue una de esas razzias absurdas y personales: un día lo sacaron de su casa, lo llevaron a una cuneta y lo fusilaron. Mi madre lo ocultó; cuando lo supimos más o menos oficialmente ya habían pasado tres años y el efecto emocional fue prácticamente nulo» (1997: 315).

<sup>146</sup>Compitello dedicó un estudio entero a *Volverás a Región*, viendo en la novela una representación microscópica de la historia de España y las consecuencias de la Guerra Civil y el franquismo (1983).

<sup>147</sup>Otros estudios notables sobre la obra de Benet bajo la óptica de la memoria de la Guerra Civil son Benson (2000), Gullón (b) (1996). En cuanto al ensayismo de Juan Benet, merece la pena mencionar la interesante lectura que ha propuesto Ibáñez Fanés del ensayo «Sobre el carácter tétrico de la historia» (Benet, 1969: 135-157) a partir de la segunda *Consideración intempestiva* de Nietzsche acerca de la necesidad del estudio de la historia, como disciplina vaciada de contenidos nacionalistas e imperialistas, para la formación de la conciencia ciudadana en el individuo (Ibáñez Fanés, 2009: 96-103).

trabajo, Sobejano afirmaba que Región era un símbolo de «la ruina del ser moral de España» (1974: 380). Y de la misma manera proseguía: «“Región”» es una población apartada entre abruptas montañas, un lugar propicio a conflictos volcánicos y a duraderos letargos que se resiste hasta el final de la guerra al ataque de las fuerzas nacionales y que, no obstante su situación al noroeste peninsular, vale por España a escala reducida» (Sobejano, 1974: 380).

Ello justifica que Herzberger haya estudiado la obra de Juan Benet desde la perspectiva de la «metaficción historiográfica», como discurso sobre el pasado opuesto al de la historiografía franquista<sup>148</sup> (1995: 87-115). Así, mientras el régimen postulaba una visión cerrada y autoritaria de la noción de «verdad histórica» (Herzberger, 1995: 15-38), Benet, como otros escritores de su generación, se propusieron abordar una representación del pasado a contrapelo del discurso oficial, subvirtiendo los mismos principios narrativos de la historiografía franquista, su discurso (Herzberger, 1995: 37-38 y 144-151). De este modo, para Herzberger no hay incompatibilidad entre esta lectura crítica del franquismo que consiente la obra de Benet con el oscurecimiento y la ambigüedad típicos de sus novelas:

Benet is able to define the parameters of sense-making without enacting the sterility of a fixed meaning. That is to say, the narrators of Benet's fiction assume the authority to manipulate elements such as the geographic makeup of Región, the interaction of characters, the conflicts of the Civil War, and the like, but do not rely on a mimetically adequate representation of the «real» world in order to evoke a single (and therefore correct) perspective from which «truth» is conceived and engendered (Herzberger, 1995: 109)

Así, Herzberger interpreta la escritura misma de Juan Benet como una negación de la verdad del régimen: «The reader is thus able to experience the text as a kinetic shifting, as a portrayal of events clearly placed in time, but without a fixed center attached to an unswerving line of meaning. This of course is precisely Benet's point as he creates a countervoice to the historiography of the Regime.» (1995: 107). Este discurso, que pretende ser una voz de oposición al discurso del régimen, revela en última instancia una preocupación de naturaleza moral en un sentido más amplio, como lo puso de manifiesto Félix de Azúa:

A pesar del retorcimiento y la tensión en que se cuecen, todos los libros de Benet tienen el mismo motivo: la fidelidad y la entereza con la que algunos hombres y casi todas las mujeres sobreviven a su propia destrucción. Creo que ése fue el motivo que le llevó a elegir como escenario obsesivo la carnicería española de 1936, porque en el más fosco de los espantos fue posible (o él habría querido que fuera posible) convivencial e intempestiva. Y así son los libros de Benet: la mejor prosa posible para la mejor vida de algunos mortales. (1998: 276)

Teniendo en cuenta todo ello, se explica la oposición feroz de Juan Benet a la tradición realista, que en su pretensión de permanecer fiel a la realidad tiene siempre algo de intento de esclarecerla, y por eso participa en algún grado de una orientación científica, es decir, de una voluntad de explicación de la realidad, como quiso hacerlo el naturalismo. A este acercamiento, que podemos designar «iluminador» o «esclarecedor», que es la idea que subyace a la expresión despectiva de «proyecto catastral», Benet opone una poética, a su entender más privativamente literaria; aquella

---

<sup>148</sup>Herzberger atendió a la dimensión que la obra de Benet tiene de revisión histórica con su faceta mítica en el estudio «The Theme of Warring Brothers in *Saúl ante Samuel*» (Compitello, Herzberger y Manteiga, 1984: 100-110).

que tiene por objeto lo incomprensible de la realidad, eso a lo que se refirió con distintas metáforas «enigma», «incertidumbre», o «misterio». Lo inexplicable de la existencia humana. En el ensayo «Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor» (Benet, 1976a: 43-61), Juan Benet había precisado la diferencia fundamental entre la ciencia y la verdadera literatura. Para la ciencia «no debe existir la posibilidad de contradicción, y allí donde se presenta allí concluye el discurso científico. Pero para el hombre de letras en ese mismo punto empieza su zona de sombra, su ámbito de trabajo, su fuente de estímulos e inspiración» (Benet, 1976a: 51). Una idea que Benet había expresado ya en «Ética, noética, poética»: «Al revés de la ciencia toda obra de arte deja el mundo como estaba, enriquecido con un añadido en tanto que ésta sí porcede tanto basándose como arrinconando y superando lo anterior pero no más avanzando porque el progreso artístico (concepto ya de por sí contradictorio) sólo condiciona los métodos y estilos del arte, pero no su problema de origen que sigue y seguirá siendo el mismo» (1969: 40). De la misma forma, preguntado en una entrevista acerca de por qué escribía, Benet había contestado: «me entretiene, y es una de esas cosas de las que no me hartó nunca; cuesta mucho, pero no decepciona. Y seguimos tratando el problema de siempre: que todo lo que nos rodea es un enigma. [...] Y seguimos sabiendo tan poco sobre nuestra propia naturaleza como en los días de la tragedia griega; o menos quizá, porque el hombre ya es más complejo» (1997: 22). Eso era lo que Benet había visto condensado en las famosas palabras de Hamlet: «Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, que las que puede soñar tu filosofía» (1976a: 49).

### 1.3 El misterio

En oposición, a las poéticas esclarecedoras de la estética realista, Juan Benet propone en *La inspiración y el estilo* una poética literaria que pone en suspenso la referencialidad de la obra literaria. Janet Pérez la ha definido como una «retórica de la ambigüedad» (Compitello, Herzberger y Manteiga, 1984: 18-26) y la ha descrito de la siguiente manera: «rhetoric of noncommunication, plurisignation, non-suasion, obscurity and imprecision» (Compitello, Herzberger y Manteiga, 1984: 26), además de «his subordination of concrete meaning and his exaltation of style as an artífice capable of endowing the most banal subjects with interest» (p.26). Una descripción coincidente con la de Ródenas de Moya, para quien la poética de Benet «subraya la autonomía del texto literario y que, en la irrestricta libertad hedonista del narrador, reserva al auditorio un papel secundario y pasivo<sup>149</sup>» (Teruel y Valcárcel, 2014: 143). La oclusividad narrativa de la obra de Benet, la dificultad de lectura, es indesligable, sin embargo, de su concepción de la naturaleza humana como misterio, y es ese misterio el que la «literatura-antes-que-otra» debe sondear. Así, Herzberger (1979) veía en el «enigma» el componente determinante de la narrativa de Juan Benet. Continuando con la misma metáfora, Benson ha llamado a la poética de Benet una «poética del enigma», que experimenta la condición humana como engima (Benson, 2004: 18). De la misma manera, Martínez Lázaro (1971) había dicho que la poética literaria de Benet su fundamenta en el concepto de «incertidumbre». En este aspecto hay un seguimiento

<sup>149</sup>Ródenas de Moya ha visto en la poética comunicativa de Carmen Martín Gaité una respuesta a la concepción solipsista de la narración literaria que ejemplifica Juan Benet (Teruel y Valcárcel, 2014: 138-153). Como la misma Martín Gaité dijo de Juan Benet: «estaba decidido a hacer sudar cada vez más la camiseta al lector de sus textos» (Benet, 1966: 241).

claro por parte de Javier Marías, que se manifestó tempranamente con el desdén novísimo por el «didactismo», según vimos, y que después Marías ha explicitado: «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<sup>150</sup>» (2000: 414). La imagen podemos encontrarla en *Un viaje de invierno*, donde se lee que «No hizo referencia a las tinieblas sino a ese destello que “no sólo no las disipa sino que muestra su horror”», una imagen tomada a su vez de la novela de Faulkner *Intruso en el polvo* (Benet, 1972: 197). En esa misma novela de Benet encontramos otra frase que puede resumir la imbricación esencial de su poética narrativa con el misterio de la existencia humana: «hay una disposición del espíritu para convertir la espera y la falta de sentido en arte verdadero» (1972: 251). Otra vez, esto nos conduce a la crítica benetiana de los proyectos «esclarecedores»: «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» (Benet, 1997: 87)

La oclusividad de la narrativa de Juan Benet puede vincularse a la pérdida de la narratividad en la literatura contemporánea, a partir del modernismo, que ha subrayado Pozuelo Yvancos. Ya citamos en la primera parte del trabajo su opinión acerca de la crisis de la referencialidad mimética como principio estético a partir de las vanguardias; continuando en la misma dirección, Pozuelo lo había señalado a partir de las reflexiones de Ortega en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, donde el filósofo demuestra su conciencia del agotamiento de la estética basada en la mimesis realista:

Ortega dedica todo su tratado estético *La deshumanización del arte* a combatir el realismo y tanto al vincular el realismo o naturalismo a popularidad receptiva como al unir la nueva estilización formalista a una pérdida de popularidad y a una nueva cultura de las elites, no hace otra cosa que captar un principio que para la novela significa el agotamiento de los temas tradicionales y sobre todo de la propia narración de historias. Cuando en *Ideas sobre la novela* contraponen el viejo arte de narrar al nuevo arte de la oposición narración *versus* presentación y dice que la novela se hará en adelante *presentativa* y no narrativa, está en el contexto de esta pérdida de la referencialidad como horizonte estético. *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* vienen a defender, en efecto, el mismo principio: el agotamiento de las formas mimético-representativas (Pozuelo Yvancos, 2004: 21)

Efectivamente, Ortega, en *La deshumanización del arte*, relaciona el aumento de estilización, en lo que llama el «arte nuevo» de comienzos del XX, con la «desrealización» y la «deshumanización», es decir, un procedimiento opuesto al que había caracterizado a la estética realista del siglo XIX (1925: 66-70). Aunque no podemos detenernos con demora sobre esta cuestión, es oportuno señalar el paralelismo entre las ideas de Ortega en sus ensayos de estética con el pensamiento de Juan Benet, y la verosímil deuda de la reflexión de Benet sobre la novela con el pensamiento de Ortega<sup>151</sup>. Por ejemplo, en la vinculación directa que Ortega establece entre el «alto estilo» literario y la exageración del «carácter no dramático de la novela» (no

---

<sup>150</sup>Las palabras de Javier Marías, pronunciadas en 1997 como motivo de la ceremonia de entrega del premio Nelly Sachs, fueron recogidas en *Literatura y fantasma* con el título de «Una pobre cerilla» (Marías, 2000: 412-415).

<sup>151</sup>La influencia del pensamiento de Ortega en Juan Benet es un asunto que no podemos abordar, pero la familiaridad con la obra del filósofo, la lectura de Ortega en los años de juventud, es algo que es posible inferir a partir de las confesiones del mimo Benet en *Otoño en Madrid hacia 1950* (Benet, 1987: 118).

dependiente de la acción o trama del relato), que vio representada en la obra de Proust (Ortega, 1964: 187). Asimismo, Ortega había escrito que el «verdadero camino del arte» se llama «la voluntad de estilo» (1925: 67):

Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar. El realismo, en cambio, invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo. Por eso el entusiasta de Zurbarán, no sabiendo qué decir, dice que sus cuadros tienen «carácter», como tienen carácter y no estilo Lucas o Sorolla, Dickens o Galdós. En cambio, el siglo XVIII, que tiene tan poco carácter, posee a saturación un estilo (1925: 67)

Del mismo modo hay una coincidencia en una concepción abierta de la novela, siempre que se conserve el elemento artístico, es decir estilístico, que sea «literatura-antes-que-otra-cosa», y que los elementos informativos queden subsumidos en el estilo, dicho en los términos de Juan Benet:

La novela [es] el género literario que mayor cantidad de elementos ajenos al arte puede contener. Dentro de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos –con tal que todo ello quede, a la postre, desvirtuado y retenido en el interior del volume novelesco, sin vigencia ejecutiva y última-. Dicho en otra forma: en una novela puede haber toda la sociología que se quiera; pero la novela misma no puede ser sociológica. La dosis de elementos extraños que pueda soportar el libro depende en definitiva del genio que el autor posea para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal (Ortega, 1964: 213).

Herzberger ha indicado también esta filiación benetiana con el pensamiento de Ortega y Gasset: «If style is the essence of literature, then metaphor constitutes the most important element of style. Benet agrees with Ortega that metaphor is a means of expression and mode of discovery: it is both a process of naming and inventing» (1976: 39). «El efecto de frustración» del lector, como lo definió Benson, puede relacionarse de la misma manera con la incomprensión que el arte nuevo suscitaba entre los espectadores de principios del siglo XX, como dijo Ortega en *La deshumanización del arte*. Una actitud concordante con aquella característica del modernismo estético y literario, donde la obra levanta un muro de opacidad ante el lector: es la «gran división» de lectores que Andreas Huyssen había señalado (1986). La «angustia de la contaminación» por la cultura de masas explica esta «estrategia de exclusión» del arte modernista:

La cultura de la modernidad se ha caracterizado, desde mediados del siglo diecinueve por una relación volátil entre arte alto y cultura de masas. Obviamente, la emergencia del modernismo en escritores como Flaubert y Baudelaire no puede comprenderse adecuadamente sobre la mera base de una supuesta lógica de la evolución de la literatura «alta». El modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva. Tanto la fuerza como la debilidad del modernismo en tanto cultura antagonista derivan de ese hecho. Y no se trata de algo sorprendente: la angustia de la contaminación ha surgido entonces de una oposición inconciliable, especialmente en los movimientos finiseculares de l'art pour l'art (simbolismo, esteticismo, art nouveau) y nuevamente en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial en el expresionismo abstracto en pintura, en el hecho de privilegiar la escritura experimental y en la canonización oficial del «modernismo alto» en la literatura y en la crítica literaria, en la teoría crítica y en el museo (Huyssen, 1986: 5)

Esta actitud de exclusión del lector, ha sido oportunamente señalada en la obra de Benet por Nora Catelli en *Testimonios tangibles* (2001: 176), viendo en el hermetismo



de *Un meditación* una huida radical de la tentación de la literatura popular<sup>152</sup> (2001: 185). Así lo ha explicado en su ensayo:

En la segunda mitad del siglo XX la exigencia artística, dentro de la narrativa, se convirtió en vaivén angustiado entre búsqueda formal sin límites y clausura de la forma accesible, disponible y al alcance de cualquier lector. Los dos polos, búsqueda y clausura, están en Benet: la posibilidad experimental moderna de ve claramente en el énfasis con que rechaza la tradición realista y naturalista –incluido el mismo Joyce, a quien Benet, como antes Edmund Wilson, consideró cumber del naturalismo auditivo-. (Catelli, 2001: 180-181)

Una oclusividad, una actitud de rechazo del lector popular, de la que Juan Benet se había enorgullecido, definiéndose como uno de los mayores «worst sellers» de la literatura española (1997: 64). Algo que había defendido desde el principio de su carrera, como manifestaba en una de sus primeras entrevistas, realizada tras la concesión del Biblioteca Breve a *Una meditación*: «No me importa la amenidad. Hay que escribir para pocos. Quizá para uno. En cuanto el escritor se guía por el público está perdido. Quizás en un momento de flaqueza se mande la novela a un premio para que la publiquen y la lean. Pero lo ideal sería escribir para ti o para mí» (Benet, 1997: 18). También en *La inspiración y el estilo*, Benet había advertido que el escritor no debía hacer concesiones comerciales sino trabajar para elevar el gusto del lector en caso de que quisera ganarse su favor: «El escritor que se propone vivir del favor del cliente debe imponerse a sí mismo la obligación de recrearle y complacerle, y de facilitarle una educación que por la transformación del gusto le haya de permitir la degustación honrada de la obra de arte» (1966: 33). Esta misma actitud, más matizada y sin la radicalidad de Benet, podemos encontrarla en Javier Marías:

Ya los folletinistas del XIX se guiaban en sus entregas, a veces, por las querencias y las peticiones del público: daban más papel a un personaje que había caído en gracia o variaban los acontecimientos para complacer a sus seguidores. Solían pifiarla, en estos casos: edulcoraban las historias, las hacían previsibles. Las masas son previsibles y –como es lógico- gregarias, y lo que uno admira de un autor es, entre otras virtudes, su capacidad para sorprendernos y salirse de lo predecible [...] ¿Se figuran a Flaubert preguntando si debía hacer morir a Emma Bovary o no? Conan Doyle mató a Sherlock Holmes y tuvo que resucitarlo, en gran medida porque escribía sus aventuras en prensa y la multitud se amotinó (2013f: 331-332)

Cuando Juan Benet ensayó una aproximación al género políaco con la novela *El aire de un crimen* (1981), había establecido una distinción entre «enigma» y «misterio»<sup>153</sup>. Así escribió que «Los enigmas (no los misterios) tienen la ventaja de que requieren una solución y tiran del escritor en busca del desenlace más armónico, más verosímil y más atractivo» (1981c: 228). El concepto de «enigma» se relaciona así con la «literatura de trama» y la religación argmental. Al contrario, el cometido del verdadero escritor debe «fomentar la invención de aquella clase de misterio que por su naturaleza se encuentra y se encontrará siempre más allá del poder del conocimiento» (Benet, 1976a: 34), la indigación «en las tinieblas que rodean el conocimiento del hombre» (Benet, 1976a: 83). Varios estudios de la obra de Benet han visto esta idea del

---

<sup>152</sup>El rechazo de la literatura popular fue un elemento de la escritura de William Faulkner que Benet subrayó en su prefacio a la edición español de 1970 de *Las palmeras salvajes* (Benet, 2007b: 83-91).

<sup>153</sup>En el artículo «La esencia sigue igual» (Benet, 1981c: 227-228). Donde escribía que la novela era: «Era una prueba ante mí mismo, un ensayo de adaptación de mi estilo a un canon narrativo del que deliberadamente me había apartado en mis anteriores novelas extensas; no así en algunos cuentos» (Benet, 1981c: 227). El interés de Benet por la literatura de género y su expresión en la narrativa breve ya ha sido señalada en la primera parte del trabajo.

misterio insondable de la existencia humana simbolizada en la figura de Numa, «acaso la más importante, sin duda la más fascinadora del universo ficcional [de Benet]», como dijo Antonio Martínez Sarrión (2007: 119). Podemos citar en este sentido el ejemplo de López López, para quien Numa «encarnaría el propio mecanismo en virtud del cual el estilo engendra el enigma y la incertidumbre» (1992: 214); o el de Herzberger, que interpreta Numa como símbolo de «the negation of logic and Benet's affinity for the magical and inexplicable» (1976: 125).

La idea del misterio encuentra su expresión simbólica en *La inspiración y el estilo* en la imagen del «buque fantasma». A través de la metáfora del buque fantasmal Benet representa el misterio como esencia de la verdadera literatura:

Las páginas del buque fantasma constituyen siempre una pura estampa, una vision tráfuga de un fenómeno inexplicable. Y su impresión es tanto más fuerte e indelible cuanto que el narrador se preocupa menos de buscar una explicación, dejando que cada cual se las componga e interprete como pueda. Semejante manera de proceder, en un hombre como el novelista del siglo XIX que gusta tanto y presume de conocer todas las interioridades de cuanto escribe<sup>154</sup>, no puede ser más contradictoria y expresiva. Cansado de su ciencia artificiosa y, en gran medida estéril, un día se deja llevar; la tradición literaria le toma de la mano y le persuade a pasear juntos para distraer su mirada con los sucesos y paisajes de un mundo que, para el verdadero hombre de letras, nunca dejará de ser un misterio (1966: 192)

La imagen del buque fantasmal representa también el deseo de liberación por parte del escritor de las ataduras que impone una concepción cerrada de la novela, la que puede defener el «crítico, hombre de orden», y la fascinación por el hecho literario que nunca puede llegar a comprender cabalmente.

En esa estampa del buque fantasma yo veo la cristalización del deseo del escritor de liberarse de sus propias ataduras, la seducción por un tema que le devuelve al estado de no tener que dar cuentas a nadie. No se puede dejar de lado el hecho de que el tema se prodiga, sobre todo, en un siglo [el XIX] en el que la literatura de ficción está dominada por una traza argumental determinista, que –en aras de una economía estética cerrada y univocal- elimina cualquier licencia de carácter gratuito y exige que el más intrascendente particular cumpla una función dentro del todo (Benet, 1966: 185)

Al contrario que el hombre de ciencia, el verdadero escritor es una suerte de «docto ignorante» que se asimila al hombre religioso en lo que éste tiene de ministro de algo que no puede comprender completamente:

No puedo concebir un hombre de letras que, antes de escribir sus incipientes textos, no haya sido hechizado por la lectura hasta un extremo que, por grande que sea su familiaridad con sus páginas predilectas, nunca llegará a entender cabalmente. Y si bien una carrera lograda consiste en el dominio de ese poder de sortilegio –lo que hace del escritor heredero y transmisor de un arte del hechizo- su conocimiento exacto y posesivo nunca le será dado, de la misma manera que el sacerdote que practica unos ritos –que incluso puede haber perfeccionado- solo goza del poder de conjurar y atraer las fuerzas sobrenaturales de las que, a lo más, es transitorio depositario pero nunca poseedor (2007b: 133)

Para un literato de esta suerte, sostiene Benet, «nada le parece más futil y ridículo que esa pretensión de inteligibilidad» (1976a: 45). Para el verdadero escritor «el mundo, la naturaleza, la sociedad y el hombre serán siempre enigmas» (Benet, 1976a: 45). La

---

<sup>154</sup> Apropiadamente Benet cita el ejemplo del buque fantasma en *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Poe, en contraste con la aproximación analítica a la escritura que había defendido en *Filosofía de la composición* (Benet, 1966: 182).

literatura debe desprenderse del «demonio de la exactitud», la ilusoria pretensión de dar con una mostración «inequívoca, veraz y certera» de la realidad, para centrarse en su auténtico cometido, esto es, según Benet, concluir en «el ministerio de sí misma» (1976a: 48). Este ministerio literario revela en última instancia lo incognoscible del hombre y de la realidad que lo circunda: «Tal vez el máximo representante de la ciencia sea aquel que ha visto que más allá del presunto avance de las luces no hay nada, no hay logos, no hay otra cosa que el precario y limitado recinto de una pragmática humana que a su mayor entender resuelve su puesto en el universo a conciencia de que nunca dará con la cifra del mismo» (1976b: 191).

Porque el propósito de la literatura es sondear un misterio «que por su propia naturaleza se encuentra y se encontrará más allá del poder del conocimiento» (1976a: 49). Por eso, el escritor, al contrario que el hombre de ciencia, «no puede probar nada y nunca gozará de gran consenso» (Benet, 1978: 17). Así, merced a una «combinación casi fortuita de palabras o ideas», el escritor podrá llegar «a una zona de sombra, no sólo donde el conocimiento no ha entrado todavía, sino ante el cual se detiene y suspende toda actividad. Eso es el misterio» (Benet, 1976a: 50). En última instancia, es de ese espacio, donde se encuentra el misterio, el lugar del que el escritor extraerá su *inspiración*, un concepto central en la poética benetiana que desarrollamos en la segunda parte de este trabajo. Citemos ahora las propias palabras de Juan Benet: «de ese mundo de claroscuro [...] de esas fugaces impresiones de lo incierto, de ese telón de fondo que trasciende al saber, es de donde extraerá su mejor inspiración» (1976a: 51). Un escritor que gracias a su estilo ha podido acercarse al misterio y por ello está capacitado para ofrecer conocimientos distintos al del hombre de ciencias o al filósofo, ahondando en la realidad como lo hace el hombre religioso, de acuerdo con el símil recurrente de Juan Benet:

Salpicada de toda clase de ambigüedades, ambigüedades que van de la palabra a la acción, de la gramática a la sintaxis, del enunciado y la proposición a todo el discurso en general; y en virtud de las cuales resulta difícil y comprometido afirmar no sólo cuál es la doctrina que lo sustenta, sino que exista una doctrina susceptible de ser expuesta mediante cualquiera de los recursos y procedimientos que suministra el arte literario (1976a: 44)

En último lugar, puede resultarnos de utilidad recurrir de nuevo a los trabajos en el ámbito de la estética de la recepción, en particular a las ideas de Wolfgang Iser y Roman Ingarden, para comprender mejor la poética literaria de Juan Benet. Ingarden ha hablado de un proceso de «concreción y reconstrucción» en el texto literario; esto es, el texto literario apela a la actividad co-creativa del lector a través de su «indeterminación», planteando en la obra lugares de indeterminación que el lector debe rellenar (Warning, 1979: 35-53). Estos «lugares de indeterminación» son los que particularizan la obra literaria, y la diferencian de otras formas de comunicación:

La obra literaria, en cuanto tal, es una formación puramente intencional que tiene la fuente de su ser en actos de conciencia creativos de su autor, y cuyo fundamento físico está en el texto escrito [...]. En virtud del estrato dual de su lenguaje, la obra es accesible intersubjetivamente y reproducible, de manera que se convierte en un objeto intencional intersubjetivo, relativo a una comunidad de lectores. De este modo no es un fenómeno psicológico, sino que trasciende todas las experiencias de conciencia, tanto del autor como del lector (Warning, 1979: 36)

Esta idea de la indeterminación puede relacionarse con la benetiana idea del «misterio» como fundamento de lo literario, en oposición a la voluntad esclarecedora, unidireccional en cierto modo, del escritor poseído por el espíritu clasificatorio de la

ciencia. Wolfgang Iser, partiendo de la idea de Ingarden de la indeterminación como principio del texto literario, había sustentado en esta indeterminación su tesis sobre la «estructura apelativa» de los textos literarios (Warning, 1979: 133-148). Interesa destacar del trabajo de Iser cómo ha puesto de relieve el aumento del grado de indeterminación de los textos con los albores de la modernidad literaria: «El incremento en los grados de indeterminación de los textos literarios [es un] fenómeno observable a partir del siglo XVIII. Si se supone que la indeterminación es una condición básica del efecto, habrá que preguntarse lo que significa su progresiva expansión, sobre todo en la literatura moderna. Sin duda cambia la relación entre texto y lector» (Warning, 1979: 135)

Esta nueva relación entre texto y lector a que alude Iser puede ejemplificarse con la oclusividad de la poética narrativa de Juan Benet. Y de la misma manera, este elemento de su narrativa puede relacionarse con la inestabilidad creciente de la representación de la realidad en la novela moderna que Félix Martínez Bonati planteó con la idea del «mundo de ficción inestable<sup>155</sup>» (1996). Así, Martínez Bonati señalaba la progresiva inestabilidad de la representación del mundo ficcional en la novela moderna resultado de las transformaciones epistémicas de la modernidad:

La fragmentación de las escuelas en las ciencias del hombre y la inestabilidad peculiar de la conceptualidad científica (que es de corta vigencia y lleva en sí la marca de lo provisorio e hipotético) conspiran, pues, contra la posibilidad de establecer un sistema común de inteligibilidad de la vida. Al mismo tiempo, el progreso de la racionalidad analítica desautoriza al entendimiento tradicional. No sólo ha perdido validez un determinado sistema conceptual tradicional sino el nivel de generalidad en que pueden darse tanto el sistema tradicional como todo el que intente reemplazarlo (1996: 54)

Así pues, uno de los derroteros de la novela contemporánea ha sido la creación de esos «mundos inestables» que carecen «de estabilidad y certeza, pues se prescinde del instrumento de certificación de los hechos ficticios que constituyen el discurso de un narrador primordial» (Martínez Bonati, 1996: 52). Estos mundos de ficción expresan la «retracción cognoscitiva a la subjetividad casual y limitada», resultado de esta fragmentación de las escuelas en las ciencias del hombre, que se manifiestan en estos «mundos de ficción inestables» como el de *Volverás a Región* de Juan Benet (Martínez Bonati, 1996: 52).

Regresando a Wolfgang Iser en unos términos coincidentes con los puntos de vista de Juan Benet, considera que la especificidad del texto literario es su indeterminación, eso es lo que lo diferencia del texto expositivo o demostrativo, «esclarecedor» en suma. Por eso, al igual Benet argumentaba la necesidad de imponer sobre la narración el estilo noble que llama la atención sobre sí mismo, Iser ve en esta suspensión de la referencialidad en la obra literaria la cualidad que lo particulariza:

Si un texto literario no produce objetos reales, eso quiere decir que gana su realidad porque el lector cumple las reacciones esbozadas por el texto. Para ello el lector no puede ciertamente remitirse ni a la determinación de objetos ya dados ni a contenidos definidos, para comprobar si

---

<sup>155</sup>Ya hemos hecho mención en este trabajo a la teoría de los mundos de ficción, que parte de y aplica al texto literario la tesis formulada por Leibniz de que el número de mundos posibles es infinito. Los trabajos de Dolezel (1999), Eco (1979a, 1984a, 1992b y 1996: 85-105), Garrido Domínguez (2011), Martínez Bonati (1960, 1992 y 1996) y Pavel (1986) son algunas referencias inexcusables para estudiar esta parcela de la teoría literaria.

el texto expone su objeto de modo correcto o falso. Esta posibilidad de comprobación, que poseen todos los textos expositivos, le es negada a los textos literarios. En ese punto aparece un valor de indeterminación que es propio de todos los textos literarios, pues no se dejan reconducir a ninguna situación mundana, de manera que surgieran en ella o pudieran identificarse con ella. Las situaciones mundanas son siempre reales, por el contrario los textos literarios son ficticios; por ello están radicados no en el mundo sino en el proceso de lectura. [...] De ahí se deriva nuestra primera intuición acerca de la especificidad del texto literario. Por una parte se diferencia de otros tipos de textos en que no explicita objetos reales determinados ni los produce, y se distingue por otra parte de la experiencia real del lector en que ofrece enfoques y abre perspectivas con las que el mundo conocido por la experiencia aparece de otra manera. Así pues el texto literario no se ajusta completamente ni a los objetos reales del «mundo vital» ni a las experiencias del lector. Esta falta de adecuación produce cierta indeterminación (Warning, 1979: 136)

En esta exposición de Wolfgang Iser se insinúa de la misma manera la noción benetiana de la «segunda realidad» sobre la que debe trabajar el hombre de letras. Por decirlo con la expresión que Benet eligió en *La inspiración y el estilo*: «la novela, desde Homero a Musil, es una investigación que yace detrás de la realidad, en oposición a esa otra dimensión que es la ciencia» (1966: 31). Puede concluirse de lo dicho que la literatura es entonces para Juan Benet un instrumento, forjado mediante el equilibrio de la inspiración y el estilo -«esa segunda realidad puede no tener las mismas leyes de la realidad en que vivimos, pero tiene otras» (Benet, 1997: 63)-, que, como el arte pictórico o el arquitectónico, crea y maneja una «segunda realidad», «un sistema de representaciones», regido por leyes distintas a las de la realidad cotidiana y ordinaria e independiente de ella, pero que permite profundizar en el conocimiento de esa realidad primera de un modo distinto a como lo hace el saber científico o filosófico. Esa «segunda realidad» sobre la que trabaja la representación artística permite sin embargo profundizar en el conocimiento de la realidad primaria: «Y cuando esas reglas del juego, o ese instrumento sirven para profundizar el conocimiento de la primera realidad, tanto mejor. En definitiva, la literatura, lo único que hace es investigar, crear una segunda realidad y, por su parecido con la primera, profundizar en el conocimiento de la primera<sup>156</sup>» (Benet, 1997: 62-63).

Esta idea de la «segunda realidad» proporciona el fondo de la línea interpretativa de Alexis Grohmann en su estudio sobre la obra de Marías, *Coming into One's Own: The Novelistic Development of Javier Marías* (2002). Comenzando por el estilo imitativo de *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*, la argumentación de Grohmann demuestra cómo mediante la forja de un estilo literario propio Javier Marías ha sido capaz de crear en sus novelas, a lo largo de toda su carrera, una realidad literaria autónoma de la realidad empírica. En las propias palabras de Grohmann: «In order to escape realism and Spanishness, Marías forges a style which progressively develops and matures of its own, with a particular ontology, ultimately capable of inventing reality. This autonomization of literature is achieved primarily through form and style, through

---

<sup>156</sup> Aunque no tenemos espacio para ocuparnos de esta cuestión, es pertinente señalar la vinculación que puede establecerse entre la poética literaria de Juan Benet y el pensamiento filosófico de Eugenio Trías, sobre cómo el arte proporciona representaciones simbólicas de aquello que está más allá del límite del lenguaje (Trías, 1991 y 1999).

the *how* or the treatment of the matter<sup>157</sup>» (2002: 277). La pugna entre el escritor y la realidad fue descrita de este modo en las páginas finales de *La inspiración y el estilo*:

Ninguna barrera puede prevalecer contra el estilo siendo así que se trata del esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquel que le impone el dictado de la realidad. Es un esfuerzo inaudito porque la realidad que le rodea es infinita en extensión y profundidad. Esa realidad se presenta ante el escritor bajo un doble cariz: es acoso y es campo de acción. Mientras el escritor no cuenta con un instrumento para dominarla se ve acosado por ella; pero un día su cerco es perforado y toda su inmensa y compacta hueste pasa a formar parte de las filas del artista y a engrosar sus efectivos, como ese dubitativo ejército de mercenarios dispuesto siempre a batallar por el mejor pagador. De forma que el enemigo –aquella realidad indefinible e infinita– se torna ahora su aliado. ¿Qué barreras pueden prevalecer contra un hombre que en lo sucesivo será capaz de inventar la realidad<sup>158</sup>? (Benet, 1966: 222-223)

Por último, sobre la oclusividad de la poética de Juan Benet, no hay mejor expresión que la de sus propias palabras: «la lectura divertida, amena, que se lee fácilmente no da el placer que yo exijo de la lectura» (1997: 130). En el mismo sentido había escrito que

El público lo que de verdad quiere es que le sirvan el plato al que ya está acostumbrado, por lo general un ersatz a cuyo sabor está hecho su paladar [...] En nuestro tiempo se ha forjado el término «literatura de evasión» para designar la que distrae al individuo de cualquiera de sus compromisos; en un nivel más pernicioso existe para mí una «literatura barbitúrica» cuya misión es frustrar al espíritu porque transforma una necesidad original del lector en un vicio incorregible (Benet, 1983: 17-18)

Podemos ver en esta postura una filiación clara con la propuesta de Yuri Lotman acerca del efecto «entrópico» que produce el texto literario (Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, 2005: 237-249). Un texto que, pese a sustraer parte de la información que se transmite en la comunicación ordinaria, logra transmitir lo que, siguiendo a Umberto Eco, podemos llamar una «plusvalía de sentido», y en esa transmisión de un sentido oculto, o diluido en el texto, se cifra la característica eminente del texto literario<sup>159</sup>. Citemos el esclarecedor pasaje de Eco sobre esta cuestión:

Así, pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque

---

<sup>157</sup>Posteriormente Grohmann ha filiado la vinculación en la novela de Marías entre imaginación creadora, estilo y el uso de la digresión a la tradición de la «novela digresiva» que ejemplifican Cervantes, Sterne y Proust (Grohmann y Wells, 2011: 181-189). Grohmann ha desarrollado, a partir de su estudio sobre Marías, el concepto de «literatura errabunda» (2011).

<sup>158</sup>La concepción benetiana del escritor puede relacionarse con la idea romántica del artista como «Alter Deus» (otro dios) que crea la realidad (Argullol, 1982). En su traslación literaria vemos esta misma concepción ejemplificada en la idea del escritor como «deicida» en los ensayos de Mario Vargas Llosa (1971 y 2002). Es interesante, aunque no podemos hacerlo aquí, poner en relación esta visión del escritor y su relación con el concepto de «mimesis» (imitación) (Aristóteles, 2002; Auerbach, 1942; Girard, 1961; Melberg, 1995; Tatariewicz, 1976: 301-324).

<sup>159</sup>Desde la perspectiva de la teoría de los mundos de ficción esta lectura puede ponerse en relación con lo expuesto por Ródenas de Moya acerca de cómo la incompletitud lógica de los universos ficcionales, resultado de su construcción sobre la materia verbal, es el ingrediente más relevante para su eficiencia estética (1996).

normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar (1979a: 76)

Una cualidad de la escritura literaria que la ciencia difícilmente podría llegar a explicar: «participo de la creencia de que el lenguaje es absolutamente irreductible a la ciencia» (Benet, 1976b: 148). Así lo explicaba Lotman: «un mismo texto artístico, visto desde el punto de vista del remitente o del destinatario, aparece como el resultado de la consumición de distinta entropía y, por consiguiente, como portador de diferente información» (Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, 2005: 249). De todo esto podemos concluir que la mejor caracterización de la poética benetiana fue la que él mismo expuso en una conferencia celebrada en Alicante, en abril de 1978, y que el editor Mauricio Jalón reconstruyó para la antología de ensayos *Infidelidad del regreso* con el título de «Escribir» (Benet, 2007a: 189-199):

Perdí la confianza en lo científico, pronto o tarde. Si hay algo engañoso es la ciencia, que solo se sustituye a sí misma, que se muerde la cola y hace que el individuo viva en un aparente espejismo de claridad. Pues la ciencia lo único que hace es eliminar cosas, y acomodarle su habitat para que él crea vivir en un mundo de conocimientos y de luces. La literatura, al menos, me ha dado el sosiego de que no tengo por qué creer en nada. El hombre de letras que más me interesa es el que vive fundamentalmente de la incertidumbre: él sabe que el misterio nos rodea no sera esclarecido nunca (lo cual, en cambio, pregona el hombre de ciencias), sabe que fuera de ese pequeño ámbito iluminado del conocimiento, no hay sino tinieblas y misterio. Eso es lo que le da interés a la estancia en este mundo, por mucho que aumente el diámetro del círculo de luz (Benet, 2007a: 193-194)

Un eco de la poética de Juan Benet lo encontramos en *Corazón tan blanco*, donde leemos: «El mundo está lleno de sorpresas y también de secretos. Creemos que vamos conociendo a quienes están cerca, pero el tiempo trae consigo mucho más ignorado de lo que trae sabido, cada vez se conoce menos comparativamente, cada vez hay más zona de sombra. Aunque también haya más iluminada, siempre son más las sombras» (Marías, 1992: 191). En efecto, esta idea no sólo se expresaba bajo la forma de la ficción novelesca, sino que la citada conferencia que llevó por título «Una pobre cerilla» se exponía de forma explícita:

La literatura es también una forma de pensamiento, y una de las principales, y no creo que a eso pueda renunciar el mundo, sobre todo porque ese pensar literario –en forma de narraciones o historias o de versos o de diálogos y monólogos- nos viene acompañando desde hace demasiados siglos. Hay cosas que sabemos sólo porque la literatura nos las ha mostrado, o nos ha permitido tomar conciencia de ellas y reconocerlas<sup>160</sup>. Hay 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 [...] 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, 2000: 414-415).

En último lugar, puede ser interesante concluir con la siguiente reflexión acerca del arte narrativa que expresa la narradora de *Los enamoramientos*: «En todo caso forma parte del vagoroso universo de las narraciones, con sus puntos ciegos y contradicciones y sombras y fallos, circundadas y envueltas todas en la penumbra o en la oscuridad, sin que importe lo exhaustivas y diáfanas que pretenden ser, pues nada de eso está a su alcance, la diafanidad ni la exhaustividad» (2011: 361). Esta vacilación

---

<sup>160</sup>Sobre las ideas de «pensamiento literario» y «reconocimiento», en el sentido en que Javier Marías los utiliza, volveremos en los capítulos siguientes. Conceptos que pondremos en relación con la clásica idea de la «catarsis» aristotélica.

interpretativa la encontramos en el modelo trágico que representa *Macbeth* en *Corazón tan blanco*. Las manos que Lady Macbeth mancha con la sangre del rey y que parecen querer simbolizar la culpa compartida con su marido, el asesino del rey Duncan, a quien ella empujó a cometer tal crimen. Sin embargo, la interpretación del significado de las palabras en el texto original de Shakespeare es ambigua, y lo mismo pueden indicar una provocación sibilina, un reproche dirigido a Macbeth, que un arrepentimiento postrero que anticipa el posterior enloquecimiento de la esposa del regicida (Shakespeare, 2001: 289). Como también es ambiguo el uso que se hace de la cita -«mis manos son de mi color, pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco<sup>161</sup>»- en la novela de Javier Marías. Temáticamente remite a la misma idea de la transmisión de la culpabilidad a través de la palabra y el conocimiento del crimen, como se infiere de la reflexión del propio narrador en *Corazón tan blanco* (Marías, 1992a: 173-175). Las palabras de Lady Macbeth reaparecen en una de las escenas finales de la novela, cuando el protagonista escucha la confesión del asesinato cometido por su padre, instigado por unas palabras que pronunció descuidadamente su amante, la que sería su segunda esposa y terminaría suicidándose abrumada por la culpa: no pienses en esas cosas con «tan enfermizo cerebro», piensa para sí, Juan Ranz Aguilera, el narrador (Marías, 1992a: 370). Como en la tragedia de Shakespeare se repite el motivo de la transmisión de la culpa a través del conocimiento de un crimen, de la relación entre palabra y acto, pero sin embargo, la opinión o juicio del personaje sobre la acción de su padre queda suspendida, sin resolver, o es por lo menos ambigua: «sólo se es culpable de oír las palabras, lo que no es evitable, y aunque la ley no exculpa a quien habló, a quien habla, éste sabe que en realidad no hecho nada» (Marías, 1992a: 371).

El comentario del mismo Javier Marías en el breve ensayo «Shakespeare indeciso» (2000: 363-368) sobre las ambiguas palabras de Lady Macbeth remiten a la idea benetiana del juicio sintético, donde la forma de la enunciación es indisociable del sentido que transmiten las palabras, y son por eso enigmáticas, misteriosas, como lo es el lenguaje literario:

Lady Macbeth tilda poco menos que de medroso y cobarde a Macbeth pese a que ha sido él quien ha entrado en la estancia del Rey y ha «cometido el acto» más arriesgado, el de matar. Le dice que no se preocupe y que no piense en ello «con tan enfermizo cerebro». Sin embargo, cuando es ella quien vuelve a la alcoba con el arrojito que ahora a él le falta, al salir con las manos teñidas del color asesino de su marido tal vez se avergüenza de llevar un corazón tan atemorizado por la visión del cadáver, que -vale la pena recordarlo- cuando aún estaba vivo y dormido le había hecho pensar en su propio padre. Su corazón es entonces tan inocente como cobarde, o quizá sólo una de las dos cosas, pero ¿cuál, en ese caso? Sólo me resta añadir que para mí es una suerte seguir sin saber, como a menudo sucede en Shakespeare, qué significa esa expresión que nunca ha llamado la atención de los más concienzudos exégetas, ni de los múltiples lectores, ni de los incontables espectadores de Macbeth. Pues supongo que es justamente en virtud de su comprensibilidad e ininteligibilidad simultáneas, de su indecisión última, por lo que ha acabado haciéndome el gran favor de convertirse también en el título de una novela, quizá para su desgracia (Marías, 2000: 368).

---

<sup>161</sup>La traducción de Marías de los versos de Shakespeare -«My hands are your color, but I sham/To wear a heart so white» (Macbeth, 2001: 134)- en *Corazón tan blanco* es original, y contrasta con la traducción española a cargo del Instituto Shakespeare: «Mis manos tienen ya el color de las tuyas, y me avergonzaría llevar tan blanco el corazón» (Shakespeare, 2001: 135). Al respecto Elide Pittarello comenta que al conservar el presente de indicativo del inglés en el texto original, Marías no hace sino reforzar la «dinámica conflictiva» del planteamiento trágico de la historia y su «reinención intertextual» en *Corazón tan blanco* (Marías, 1992a: 40).



## 2. La construcción de una poética integradora

### 2.1 Una concepción humanística de lo literario

Como se deduce de lo expuesto en los capítulos anteriores, la relación de Javier Marías en su periodo formativo con la figura de Juan Benet puede describirse con el concepto propuesto por Harold Bloom de «ansiedad de la influencia», de manera similar a como José María Pozuelo Yvancos utilizaba el mismo concepto para describir la tensión conflictiva que Juan Benet mantiene con la tradición literaria, o como Ken Benson empleaba también el concepto de Bloom de «misreading» para describir la relación de Juan Benet con la tradición literaria española. En este capítulo vamos a utilizar a nuestra vez las ideas de Harold Bloom acerca de la «ansiedad» y del «*misreading*» deliberado para describir el peso que la influencia literaria e intelectual de Juan Benet ejerce sobre Javier Marías y cómo este segundo se zafa de esa influencia para articular una poética literaria diferenciada.

Recordemos sucintamente la exposición que hizo de sus ideas Harold Bloom en *La ansiedad de la influencia*: «la gran escritura se produce siempre mediante una fuerte (o débil) malinterpretación de la escritura previa» (1973: 22). De este modo, prosigue Bloom, «la historia poética, según el argumento de este libro, sería indistinguible de la influencia poética, pues los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos» (1973: 55). Como el propio Bloom se apresura a señalar, esta teoría sobre la influencia literaria no es una desvalorización de los escritores que han experimentado esta influencia: «la influencia poética no necesita hacer menos originales a los poetas; más a menudo los vuelve más originales» (1973: 57). Para ilustrar el procedimiento mediante el cual el escritor crea su propio espacio dentro del canon literario, lo que Harold Bloom llama la «malinterpretación» o «equivoco poético», Bloom hace uso del concepto de «clinamen», un término tomado de Lucrecio, para quien esta palabra significaba la desviación de los átomos que hacen posible el cambio en el universo (1973: 63). Así, es posible resumir la tesis fundamental del ensayo de Bloom citando el siguiente pasaje de su libro:

la ansiedad de la influencia no tiene que ver tanto con el precursor, sino que es una ansiedad que tiene lugar en y por medio de la historia, la novela, el drama, el poema o el ensayo. La ansiedad puede o no ser interiorizada por el escritor posterior, según el temperamento y las circunstancias, aunque eso no importa: el poema fuerte es la ansiedad lograda [...] la ansiedad de la influencia es el resultado de un acto complejo de malinterpretación fuerte, una interpretación creativa que llamaré «equivoco poético». Lo que los escritores pueden experimentar como ansiedad, y lo que sus obras están obligadas a manifestar, son la *consecuencia* del equivoco poético antes que su *causa* (1973: 25-26)

Graham Allen, siguiendo las ideas de Harold Bloom, ha expresado así cómo el estímulo del precursor sirve de catalizador del proceso creativo de un autor más tardío:

Poets become poets by becoming «hooked», we might say, on the poetry of an earlier poet. New poets must do two things: they must rewrite the precursor's poems, and in that very act they must defend themselves against the knowledge that they are merely involved in the process of rewriting, or what Bloom calls misreading. For Bloom, poets employ the central figures of previous poetry but they transform, redirect, reinterpret those already written figures in new ways

and hence generate the illusion that their poetry is not influenced by the precursor poem (Allen, 2000: 135)

La pertinencia de las ideas de Harold Bloom para ilustrar el proceso de construcción de la poética literaria de Javier Marías puede comprenderse mejor si traemos a colación la reflexión del mismo Marías en el artículo «El escritor aislado»:

Le revienta, al verdadero escritor, que se le busque y adjudique un «lugar» en la tradición de su país o de su lengua, que se lo «entronque» con esa tradición o con los viejos maestros. El escritor sabe que el país en que nació y la lengua en que se expresa son importantes, pero secundarios, algo hasta cierto punto accidental, azaroso y reversible. Sabe que Proust podría haber existido en italiano o inglés, Lampedusa en español o alemán, Thomas Mann en checo o en sueco: sabe que la lengua no es más que un vehículo, una herramienta, nunca un fin en sí mismo ni algo sagrado [...] Al escritor le fastidia todo esto, y es conveniente que le fastidie. Porque sólo si trabaja en la falsa creencia de que su libro es el único libro existente en el mundo, logrará sacarlo adelante y completarlo. Si levanta la cabeza de la máquina o del ordenador –yo escribo aún a máquina-, si mira hacia el pasado o hacia el futuro y ve su trabajo reducido a un nombre más en un inacabable lista; o si mira hacia el presente y se distrae preguntándose cómo les va a sus colegas, qué estarán haciendo y qué han conseguido y cuánta originalidad o profundidad hay en ellos; o si piensa en sus predecesores y no digamos si se deja aplastar por cuanto de maravilloso se ha escrito antes y seguramente se escribirá después de su vacilante paso por la tierra, entonces está perdido. Por eso el escritor precisa aislarse, *mientras* escribe (Aparicio Maydeu, 2011: 537-538).

La relación tensa con el pasado, con la tradición –la «ansiedad» de influencia-, se hace también explícita en la obra de Marías en este pasaje de *Negra espalda del tiempo*:

Todos los novelistas actuales [...] somos en cierto sentido superiores a Cervantes, aunque sólo sea porque conocemos a Cervantes y tenemos sus enseñanzas y contamos con él, y además sabemos qué ha venido después, lo cual nos da gran ventaja en teoría; y sin embargo ninguno somos superiores a él, ni nuestra existencia ni nuestras páginas borran o anulan las suyas; es este un campo en el que el tiempo pasado no es tiempo perdido sino en realidad ganado: no por nosotros los individuos que lo perdemos siempre pero sí por nuestras intenciones y por la obra que hicimos, si es que dura en el tiempo (1998: 58)

De esta manera, la evolución narrativa de Javier Marías puede ser leída a la luz de la interpretación que ha propuesto Javier Gomá Lanzón del concepto de «imitación» (2003). La imitación así entendida englobaría el tránsito desde la temprana *progymnasmata* novísima de las dos primeras novelas a la ansiedad de la influencia benetiana y su posterior superación, correspondiéndose pues con la lectura del concepto que propone el pensador: el tránsito desde la relación modelo-copia en la Antigüedad, la posterior crítica y desvalorización del concepto a cargo de la Ilustración, hasta llegar a la emergencia de una nueva comprensión de la idea de imitación en el alumbramiento por parte del sujeto creador de sus propios modelos, y que el filósofo ha designado como una «pragmática de la imitación». Citemos, para mayor claridad, las palabras del propio Gomá:

La estructura modelo-copia, inherente a la idea de imitación, subyace a toda la premodernidad (hasta el siglo XVII) y es la más acabada expresión de su mentalidad. Es cierto que la Modernidad (siglo XVIII) obra la desaparición brusca del concepto, aunque puede descubrirse con facilidad también en los fundamentos de esa misma Modernidad cómo lo negado está siempre presente en la negación, de manera que si la época anterior fue imitativa, la Modernidad parece en ciertos momentos anti-imitativa y, por tanto, basada en una imitación inversa [...] El Idealismo, el Romanticismo y el Positivismo execraron de la imitación o simplemente la

ignoraron, pero cuando a finales del siglo XIX, esos mismos movimientos remitieron, la imitación recobró una sorprendente actualidad y demostró nuevamente su formidable capacidad de atraer a múltiples disciplinas [...] Sólo tomando conciencia del carácter unitario del fenómeno imitativo, a despecho de sus distintas formas y épocas, y viendo en cada autor y en cada forma de imitación la expresión de una historia más vasta, sólo entonces es posible advertir la división de la historia de la imitación en tres grandes periodos (el premoderno, el moderno y el post-moderno, este término en el sentido literal de posterior a lo moderno) [...] Entonces se comprende también que la extinción de la imitación durante la Modernidad no obedece a motivaciones adventicias, sino a que tal imitación se entendió incompatible de raíz con los fundamentos mismos del sujeto moderno nacido en la Ilustración [...] Si en la época premoderna no le cabe al hombre otra posibilidad que no sea la repetición imitativa de un modelo ya dado y previo al hombre, para la Modernidad, por el contrario, la perfección dimana de la libre creatividad y originalidad del hombre soberano, centro del mundo [...] la imitación contemporánea no intenta restaurar la forma de imitación objeto de justa crítica por la Modernidad, sino una modalidad diferente que por su propia naturaleza escapa a esas críticas [...] Los hombres vivimos en un horizonte de modelos; sin poder evitarlo, desde antes de ser sujetos, nuestro yo está expuesto a la influencia de las conductas de los otros y ésta no cesa cuando el hombre adquiere una subjetividad autónoma. Por otra parte, no podemos evitar tampoco ser modelo constante para los demás y que nuestro comportamiento se les ofrezca a éstos como ejemplos o antiejemlo. Somos ejemplos rodeados de ejemplos, envueltos en una red de influencias recíprocas [...] la pragmática de la imitación estudia los principios del prototipo imitado y la acción del sujeto imitador (Gomá Lanzón, 2003: 26-32)

Si más arriba hemos utilizado el concepto de «ansiedad de la influencia» de Harold Bloom para describir la relación que Javier Marías mantiene en sus años formativos con Juan Benet, la ruptura o superación de esa influencia, lo que Bloom llama el «clinamen», puede explicarse a su vez con la idea borgiana de la invención de un predecesor, que, como es sabido, Borges expuso en el ensayo «Kafka y sus precursores» (1996: 88-90). Podemos aventurar, tomando como válidas estas hipótesis teóricas sobre la génesis de la creación artística, que, para superar esa ansiedad de la influencia de la influencia benetiana, Javier Marías inventó un precursor de esa poética integradora, y esa figura predecesora podemos hallarla en Robert Louis Stevenson. Recordemos las conocidas palabras de Borges en aquel texto de *Otras inquisiciones*: «En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» (1996: 89-90). Y en el mismo sentido también manifestaba: «Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída» (1996: 125). El propio Harold Bloom igualmente escribía en *El canon occidental*: «La contigencia gobierna la literatura y cualquier empresa cognitiva, y la contigencia constituida por el canon literario occidental se manifiesta esencialmente en la angustia de las influencias que forma y malforma cada nuevo texto que aspira a la permanencia» (1994: 21). Intuiciones, tanto la de Borges como la de Bloom, que podríamos hallar ya en germen en el ensayo de T.S. Eliot «Tradition and the Individual Talent», recogido en *The Sacred Wood*: «Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities» (1921: 45). Reminiscencias de esta misma idea podemos encontrarlas, sin ir más allá, en la voz «Tradición» del *Diccionario de las artes* de Félix de Azúa, donde se examina la relación entre tradición y creación bajo esa misma luz: «toda producción artística y toda empresa intelectual de cierto empaque deben inventar su propio pasado para encajarse

en una tradición u otra» (2011: 280). Desde la perspectiva del estudio semiótico, merece también la pena recoger la opinión de Umberto Eco, quien ha declarado:

Las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación, porque nos proponen un discurso con muchos niveles de lectura y nos ponen ante las ambigüedades del lenguaje y de la vida. Pero, para poder jugar a ese juego, por el cual cada generación lee las obras literarias de manera distinta, hay que estar movidos por un profundo respeto hacia lo que, en otras obras, he denominado la intención del texto (2002: 13)

El interés de Javier Marías por Robert Louis Stevenson es algo fácilmente demostrable si se atiende a la bibliografía, y que pone especialmente de relieve tanto el hecho de haber sido traductor de su poesía en la antología *De vuelta del mar* (Stevenson, 1980) como la semblanza biográfica que le dedica en el libro *Vidas escritas* (Marías, 1992b: 87-93), o el texto «Esencial de Jekyll», elogioso ensayo dedicado a *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Marías, 2000: 320-324). De manera inequívoca, Javier Marías ha manifestado su admiración por el novelista de Edimburgo con estas palabras:

Pero si bien la atención crítica y universitaria póstuma es una condición indispensable para la pervivencia de una obra, no es condición suficiente, e incluso hay algún caso –en verdad no muchos– en que el recorrido se ha hecho a la inversa: la insistencia de los lectores del mundo en seguir comprando y admirando *La isla del tesoro* y *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* ha llevado a las cátedras a tomarse en serio y a ocuparse tardíamente de Robert Louis Stevenson, despreciado durante décadas por las más sesudas esferas, que veían en él a un cuentista para niños y al casual y afortunado configurador de un mito, el de la duplicidad, tan poderoso como el de Don Juan o Don Quijote o Fausto (2000: 338)

Más recientemente, Marías volvía a dar muestras de ella en un diálogo mantenido con Fernando Savater, otro autor devoto del escritor escocés (Savater, 2013: 204-211). Es interesante precisar que, a lo largo de esa entrevista, Javier Marías destacaba la ambigüedad moral de los relatos de Stevenson como una de las virtudes de su narrativa, un elemento que confirma la fidelidad duradera de Marías al antididactismo que se manifestaba ya en su periodo novísimo:

Uno piensa que si ese libro [*La isla del tesoro*] se hubiese escrito ahora, es posible que se hubiera encontrado con bastantes padres que habrían desaconsejado su lectura a los niños. Por su ambigua moral, porque los malos no son suficientemente malos, porque hay cierta simpatía y un indudable influjo del personaje más negativo [el pirata Long John Silver]. Esa es una de las cosas que creo que a la gente de nuestra generación le fascinaban<sup>162</sup>, y además, es una de las mayores enseñanzas que se les puede dar a los jóvenes (Savater, 2013: 205)

Además, el aprecio por la obra de Stevenson no sólo se hace patente en la manera que Marías destaca elementos temáticos de su obra, como esa ambigüedad moral de sus relatos de aventuras, sino también por la valoración literaria que le merece. De este modo, Javier Marías prosigue:

[Stevenson] era un estilista muy exigente. James expuso también en forma teórica sobre el arte de la novela, sobre el punto de vista, sobre la perspectiva, y sobre miles de cuestiones que llaman la atención en Stevenson, y eso no parece tenerlo muy en cuenta la gente que despacha a Stevenson así como con gran alegría: «Ah, bueno, es escritor de aventuras». No tiene en cuenta que uno de los hombres que sabía lo que era la literatura le tenía un enorme aprecio personal y

---

<sup>162</sup>En efecto, el parecer de Javier Marías se corresponde con la opinión expresada por Fernando Savater en su ensayo sobre *La isla del tesoro* «Un tesoro de ambigüedad», perteneciente a *La infancia recuperada* (Savater, 1976: 53-62).

literario. Recuerdo la correspondencia entre ambos, que es extraordinaria<sup>163</sup> y donde James se queja todo el rato: «Cómo que te has ido a los mares del sur; eres una cortesana que se hace rogar. Ya está bien, tienes que volver aquí, yo me aburro». Una cosa muy entrañable (Savater, 2013: 208)

Así, Javier Marías ha comparado la obra de Stevenson, en especial la historia de Jekyll y Hyde, con la de Shakespeare, por su eminente calidad literaria que reside, según hemos ido viendo, en aquellos elementos misteriosos que transmiten un sentido que sólo el texto literario es capaz de proporcionar. En esta entrevista, Marías llama a esa clase de obras «libros fértiles», como podemos comprobar:

[*Dr. Jekyll y Mr. Hyde*] es el tipo de libro que contiene más que lo que el libro sabe de sí mismo. Hay un tipo de libro cuyo autor es consciente de todo lo que ha metido en él, y hay otros en los cuales te cabe la duda de si realmente era consciente o no, pero existe la posibilidad de que a uno se le ocurra, y a esos los llamo libros fértiles. Como escritor, siempre me han preguntado sobre Shakespeare, lo he citado tantas veces en mis libros y tengo varios títulos que proceden de Shakespeare, y con Shakespeare es absurdo medirse, uno se deprimiría si lo hiciese. Pero es que a mí, lejos de inducirme a no escribir, pues realmente es tan rico, tiene tantas bocacalles inexploradas que me trae ideas, me ayuda a forjarlas. Y con ese libro de Stevenson en concreto sucede un poco lo mismo (Savater, 2013: 210)

Por último, a lo largo de la charla que se incluye como anexo al final del trabajo, Javier Marías reiteraba su estima por el escritor de Edimburgo: «De Stevenson, aparte de ser enormemente narrativo y de ser eficaz como narrador, tengo una idea excelente de sus ensayos literarios, me parecen dignos del autor más “serio”» (Anexo: 377).

En dichos ensayos se explicita el pensamiento literario de Robert Louis Stevenson, cuya poética puede describirse como una poética integradora que no desdeña ninguno de los elementos que hace de la obra literaria una obra de arte. De esos ensayos en que Stevenson reflexiona sobre el arte de la narración novelesca existe en castellano una buena edición en la antología *Memoria para el olvido*<sup>164</sup> (Stevenson, 2005). Para lo que nos ocupa, nos interesa destacar en particular los titulados «Un chisme sobre la novela» (Stevenson, 2005: 201-215), «Una nota sobre el realismo» (Stevenson, 2005: 229-233) y «Un humilde reproche<sup>165</sup>» (Stevenson, 2005: 237-249). Ahí se hace patente la defensa de Stevenson de una poética de la novela que apunta a la completitud, es decir, a la necesaria armonía de los elementos para realzar el valor del conjunto: «En las cumbres supremas del arte de las palabras lo dramático y lo pictórico, el interés novelesco y el moral, se alzan y caen juntos de acuerdo con una ley común y orgánica» (Stevenson, 2005: 208).

Asimismo, Stevenson insiste en el hecho de que para que una obra literaria alcance una verdadera relevancia artística, es necesario que se de el reconocimiento o

---

<sup>163</sup>Javier Marías alude a la amistad epistolar Stevenson/James que ha sido publicada en castellano por Hiperión con el título *Crónica de una amistad* (James y Stevenson, 2000). El intercambio de opiniones mediante los artículos «El arte de la ficción» (James) y «Una humilde reconvencción» (Stevenson) es el que va a dar pie a dicha amistad epistolar.

<sup>164</sup>Otra buena y conocida edición en español de prosas diversas de Stevenson es *Virginibus puerisque y otros ensayos* (1994), aunque en este volumen no se recogen sus principales ensayos sobre literatura.

<sup>165</sup>Este texto es otra traducción de «A Humble Remonstrance», el artículo de réplica a «El arte de la ficción» de James y que da comienzo a la correspondencia James/Stevenson (traducido en la edición española de la correspondencia entre ambos en Hiperión como «Una humilde reconvencción»). En este trabajo citaremos por la traducción de la antología de Siruela *Memoria para el olvido*.

identificación emocional del lector con los caracteres de los personajes mostrados o representados en el relato<sup>166</sup>:

Ningún arte produce una falsa impresión: en el teatro nunca olvidamos que estamos en el teatro, y mientras leemos una historia, nos debatimos entre dos estados de ánimo, o aplaudir simplemente el mérito de la representación o consentir en participar activamente en la fantasía, junto con los personajes. Este último es el triunfo de la novela; cuando el lector interpreta conscientemente el papel del héroe, la escena es buena (Stevenson, 2005: 211)

Igualmente, puede hacerse hincapié en que la poética de Stevenson coincide con la de Javier Marías, y también en este aspecto con la de Juan Benet, en la nítida distancia que establece respecto a una concepción fundamentalmente documental de la literatura, como podría serlo la del naturalismo de Émile Zola:

Un hombre de la potencia incuestionable del señor Zola se desgasta con logros técnicos. Para conseguir un sabor popular y atraer a la muchedumbre, añade un flujo constante de lo que se me permitirá calificar de maloliente. Eso es excitante para el moralista, pero lo que interesa más particularmente al artista es esa tendencia extrema al detalle que, cuando se sigue como principio, degenera en unos meros *feux-de-joie* de trucos literarios (Stevenson, 2005: 230)

Tampoco está de más señalar la sorprendente similitud en lo tocante a las reservas de Stevenson ante el moralismo en literatura, así como la censura de lo sensacionalista o cochambroso, asimilable al desdén benetiano por lo «tabernario» o al rechazo mariesco por la estética del «tremendismo» de Cela. A propósito, es pertinente recordar el artículo de Javier Marías «Contra la truculencia» (2000: 151-152), donde argumenta que «se puede contar y mostrar todo, las mayores barbaridades, las mayores atrocidades, si hace falta [...] el problema está en cómo conseguir que las atrocidades resulten atroces y lo sangriento hiera en vez de salpicar meramente [...] la narración minuciosa y subrayadora [...] no sólo es fácil, sino con frecuencia tediosa<sup>167</sup>» (2000: 151). Así, en su propia obra narrativa, hallamos un ejemplo del horror contado sin truculencia en una descripción del tercer volumen de *Tu rostro mañana*, donde se narra la manera en que a un personaje le son arrancados los ojos: «se los hizo saltar como quien saca con el cuchillo de postre los huesos de dos melocotones partidos» (Marías, 2009a: 916).

Por lo demás, la prevención de Stevenson ante el exceso de «realismo» queda manifestada en la conclusión del artículo «Una nota sobre el realismo»:

---

<sup>166</sup>En este punto se da una coincidencia expresa entre las ideas de Stevenson y las tesis de Schaeffer acerca de la «inmersión ficcional» y la identificación emocional del lector/espectador con la acción representada, unas tesis que citaremos en el capítulo dedicado al «ciclo de Casaldáliga». Del mismo modo, es posible relacionar las ideas expresadas por Stevenson con la teoría mimética de René Girard (1961) acerca de cómo el deseo humano es fundamentalmente deseo de mimesis, de emulación del deseo de los demás, tal y como se representa en el ámbito de la ficción novelesca.

<sup>167</sup>Se antoja oportuno mencionar que Javier Marías establece una gradación jerárquica entre los niveles de lo horroroso parecida a la distinción valorativa que el autor de terror Stephen King estableció, en su ensayo *Danza macabra*, entre el «terror» y la «repulsión» (King, 1981). Dicha diferenciación puede verse como indicativa de aquello que el filósofo Noël Carroll ha designado como «art-horror», distinto del mero horror que busca una excitación casi pornográfica del lector, a menudo con una finalidad puramente comercial (1990). El trabajo del estudioso americano relaciona, como de hecho apunta también Javier Marías en su artículo citado, el tratamiento del material horroroso con la teoría de la mimesis. Dicho en los términos de Carroll, es la relación de la «paradoja de la ficción» con la «paradoja del horror»: «the question of how people can be moved (e.g. be horrified) by that which they know does not exist» (1990: 159-160).

Hablamos de lo bueno y de lo malo. Todo es bueno si se ha concebido con sinceridad y se ha ejecutado con ardor comunicativo. Pero aunque no cabe el dogmatismo en ninguno de los dos lados, y aunque en estos casos el artista debe decidir por sí mismo, y decidir de nuevo una y otra vez en cada obra lograda y en cada creación nueva, podemos decir una cosa a nivel general: en el último cuarto del siglo XIX, respirando como respiramos el ambiente intelectual de nuestra época<sup>168</sup>, tenemos más pasarnos de realistas que a pecar en pos del ideal. Siguiendo esa teoría, no estaría mal que vigilásemos y corriyésemos nuestras propias decisiones, frenando siempre la mano ante la menor aparición de una demostración irrelevante de destreza, y que decidiéramos firmemente no empezar ninguna obra que no resulte filosófica, apasionada, digna, felizmente gozosa o, al menos, y para terminar, que no tenga una concepción romántica (Stevenson, 2005: 235)

Esta concepción de lo literario que no sabe renunciar a la dimensión lúdica connatural al hecho de leer encontrará en España un eco claro en la inextricable vinculación entre goce lector y literatura de la que va a hacer bandera, a partir de los años setenta, Fernando Savater (1976, 1979 y 2008), como también la misma idea puede aproximarse a las opiniones sostenidas por Javier Marías en «Desde una novela no necesariamente castiza», acerca del aburrimiento que el realismo o costumbrismo españoles provocan en los lectores más jóvenes. Era la misma intención que podía haber animado a Stevenson cuando, con réplica afortunada, contestó a las críticas iniciales de Henry James a propósito de lo que, a su entender, era el inverosímil e infantil argumento de *La isla del tesoro*: «Aquí nos encontramos con una paradoja intencionada, ya que, si él nunca ha buscado un tesoro enterrado, se puede demostrar que nunca ha sido niño» (Stevenson, 2005: 243).

Aún más, la visión de Stevenson coincide precisamente con el fondo del pensamiento humanista de Javier Marías sobre el arte de la novela: la literatura debe representar la existencia humana más allá de las determinaciones que provoca la coyuntura sociohistórica. Por ello, Stevenson afirma que «La novela histórica se olvida. Pero la verdad de las condiciones de la naturaleza humana y de las condiciones de la vida humana, la verdad del arte literario, no sabe de épocas [...] Esta cuestión del realismo [...] no concierne en absoluto a la verdad fundamental de una obra de arte sino sólo al método técnico.» (2005: 231). En efecto, para el escritor escocés, la verdad que es capaz de transmitir la literatura no depende de una estética particular, sino del talento del escritor y de su acción; así, en este punto de la exposición de Stevenson se da una coincidencia remarcable con las ideas de Benet acerca de cómo el estilo es una película que permite al escritor plasmar todo aquello que le bulle en la cabeza: «Una obra de arte se concibe nebulosamente en la cabeza; durante el periodo de gestación surge con más nitidez de esas nieblas envolventes, adquiere rasgos expresivos, y finalmente se convierte en el producto más perfecto pero también, desgraciadamente, más comunicable de la mente humana, un diseño perfecto.» (Stevenson, 2005: 231). Sin bien, en su esbozo de los aspectos más relevantes de la escritura, Stevenson parece englobar con el concepto de estilo la totalidad de los elementos que configuran una obra literaria: «Al abordar la ejecución todo cambia. El artista tiene ahora que descender, ponerse la ropa de trabajo y convertirse en artesano. Ahora somete resueltamente su vaporosa idea, su delicado Ariel, al contacto con la materia: debe decidir, casi de golpe, la escala, el estilo, el espíritu y la ejecución particular de todo su plan» (2005: 231). Uno de esos ingredientes insoslayables de la obra de arte literaria es el argumento, y así lo

---

<sup>168</sup>Las palabras de Stevenson parecen una alusión clara al positivismo cientifista del XIX que, como se dijo anteriormente, había espoleado la voluntad científica y documental de la literatura naturalista. Lo que, expresado en términos benetianos, constiuye un «proyecto catastral».

razonaba en el siguiente pasaje citado, extraído del artículo de réplica a Henry James «Un humilde reproche»:

Al joven escritor no le ayudarán las imágenes amables de aquello a lo que puede aspirar un arte en su expresión más elevada, sino una idea auténtica de lo que éste debe ser en los términos más básicos. Lo mejor que podemos decirle es que elija un tema, basado en los personajes o en la pasión; que construya atentamente la trama de forma que todos los incidentes sean una ilustración del tema, y que cada accesorio empleado tenga una estrecha relación de congruencia o contraste; que evite las tramas secundarias, a no ser que, como a veces en Shakespeare, la trama secundaria sea una vuelta o un complemento de la intriga principal; que no deje que su estilo caiga por debajo del nivel del argumento; que establezca el tono de la conversación, sin pensar en cómo hablan las personas en los salones, sino fijándose únicamente en el grado de pasión que tiene que transmitir; y que no se permita, ni en la narración ni a ningún personaje en el transcurso del diálogo, pronunciar una frase que no participe del tema de la historia o de la discusión del problema en cuestión (Stevenson, 2005: 247-248)

Prosiguiendo con este mismo ensayo, comprobamos que, en el pensamiento de Stevenson, ningún tipo de narrativa queda excluido de lo que sería la esfera de la obra de arte literaria:

La vida humana no es el tema de las novelas, sino el catálogo inagotable en el que se eligen los temas; hay multitud de ellos, y ante cada nuevo tema –pues aquí debo mostrarme de nuevo rotundamente en desacuerdo con el señor James- el verdadero artista variará su método y cambiará el punto de ataque. Lo que en un caso suponía una excelencia, en otro se convertirá en un defecto; lo que suponía una excelencia, en otro se convertirá en un defecto; lo que suponía el gran acierto de un libro, en el siguiente resultará impertinente o aburrido. En primer lugar cada novela, y después cada clase de novelas, existen para y por sí mismas. Tomaré como ejemplo tres clases de novelas bastante distintas: primero, la novela de aventuras, que apela a ciertas tendencias casi sensuales y bastante ilógicas del hombre; segundo, la novela de personajes, que apela a nuestra apreciación intelectual de las debilidades humanas y de sus motivos, confusos e inconstantes; y, tercero, la novela dramática, que se ocupa de los mismos temas que el teatro serio, y que apela a nuestra naturaleza emocional y a nuestro juicio moral (Stevenson, 2005: 243)

Se infiere que al hablar de «teatro serio» Stevenson piensa en el teatro de William Shakespeare. Algo que puede comprobarse al leer el tono elogioso con el que menciona la caracterización psicológica y moral de los personajes shakespearianos (Stevenson, 2005: 106).

Así, todas estas tipologías narrativas que menciona Stevenson quedan subsumidas en la idea de estilo que defiende: «La literatura, sobre todo en su estado más típico, el estado narrativo, huye de forma similar del desafío directo y en su lugar persigue un objetivo independiente y creativo. Cuando imita, no imita a la vida sino al discurso: no los hechos del destino humano, sino el énfasis y las omisiones con que el actor humano los cuenta» (Stevenson, 2005: 241). Este «estado narrativo» a que alude Stevenson puede asociarse a la idea de *romance*, la designación que ha merecido en el ámbito de la crítica inglesa la narración de aventuras anterior a la novela realista moderna; un concepto sobre el que volvemos más abajo.

El fondo del pensamiento de Stevenson sobre el arte narrativo remite a la clásica idea aristotélica del arte como mimesis, un arte que adquiere relevancia mediante el estilo o la técnica, el arte compositivo que proporciona estructura a la novela:

Ningún arte –por usar la atrevida expresión del señor James- puede «competir con la vida» y salir vencedor; y el arte que intente hacerlo está condenado a perecer *montibus aviis*. [...] Ningún arte es veraz en ese sentido: ninguno puede «competir con la vida», ni siquiera la Historia,



construida sin duda a partir de hechos indiscutibles, porque esos hechos están desprovistos de su viveza y agudeza; así que, incluso cuando leemos sobre el saqueo de una ciudad o sobre la caída de un imperio, nos sorprendemos y alabamos justamente el talento del autor si nuestro pulso se acelera. Y reparad en una última diferencia: ese aceleramiento del pulso es, casi en todos los casos, puramente agradable; esas reproducciones fantasmales de la experiencia, incluso cuando más intensas son, transmiten un claro placer, mientras que la experiencia real, en el puente de mando de la vida, puede torturar y matar [...] El arte real que versaba directamente sobre la vida era el de los primeros hombres, que contaban sus historias alrededor de la fogata salvaje. Nuestro arte se ocupa, y está destinado a ocuparse, no tanto de hacer verdaderas las historias como de hacerlas típicas, no tanto de captar los rasgos de cada hecho, sino de conducirlos hacia un fin común. El maremágnun de impresiones, convincentes pero discretas, que presenta la vida es reemplazado por una serie artificial de impresiones, todas representadas muy débilmente, pero todas encaminadas a obtener el mismo efecto, todas haciendo referencia a la misma idea, resonando al unísono como notas consonantes en música o como una gama de colores en un buen cuadro. En todos sus capítulos, en todas sus páginas, en todas sus frases, la novela bien escrita recoge y repite el pensamiento creativo que la controla; cada incidente y cada personaje deben contribuir a ello; el estilo tiene que haberse afinado en relación con ello; y, si en algún pasaje hay una palabra que nos lleva hacia otro lugar, el libro sería más potente, más claro y (casi escribo) más pleno sin ella. La vida es monstruosa, infinita, ilógica, abrupta y conmovedora; una obra de arte, en comparación, es agradable, finita, independiente, racional, continua, y está mutilada. La vida se impone con una energía bruta, como un trueno inexpresado; el arte se hace oír, entre los sonidos mucho más fuertes de la experiencia, como una melodía creada artificialmente por un músico discreto. Una proposición geométrica no compite con la vida, y una proposición geométrica es una comparación válida y esclarecedora para una obra de arte. Ambas son razonables, ambas falsas con respecto al hecho material; ambas apelan inherentemente a la naturaleza, ninguna de las dos la representa. La novela, que es una obra de arte, no existe gracias a sus semejanzas con la vida, que son forzadas y materiales, del mismo modo que un zapato tiene que hacerse con piel, sino gracias a su inconmensurable diferencia con la vida, intencionada y significativa, y que constituye tanto el método como el significado de la vida, intencionada y significativa, y que constituye tanto el método como el significado de la obra (2005: 240-242)

Finalmente, Stevenson, en la conclusión de «Un humilde reproche» deja clara su predilección por una obra literaria que aspire a la perduración pintando uno retrato duradero del hombre y no de su circunstancia social: «Lo obvio no es necesariamente lo normal, la moda impera y deforma, la mayoría se adapta mansamente a la forma contemporánea, y sólo logra, a ojos del verdadero observador, un alto poder de insignificancia; el peligro es que, al intentar retratar lo normal, una persona retrate lo insulso, y escriba la novela de la sociedad en lugar de la novela del hombre» (2005: 249).

No es baladí señalar que la sombra de Stevenson se perfila en el número especial que la revista *Camp de l'Arpa* dedicó a la «narración» en 1979, titulado «La narración sigue contando» (VVAA, 1979). En ese título, «narración» debe entenderse como narración de aventuras con tendencia a lo fabuloso, en contraposición a la novela moderna de tendencia realista y apegada a lo cotidiano ordinario y a la novela experimental: este concepto de «narración» es el que filiaremos más abajo a la noción de *romance*.

A ese número de *Camp de l'Arpa* contribuyeron autores de la misma generación de Javier Marías como Fernando Savater, Félix de Azúa y Javier Fernández de Castro. El propio Marías contribuyó el artículo «El doble filo de la aventura» (2000: 285-291), un artículo sobre el que volveremos más abajo. Por ahora, nos interesa destacar las palabras de Savater en la nota editorial que presentaba el número. En efecto, en ese

texto –titulado «La experiencia narrativa» (VVAA, 1979: 5-6)- se revela la influencia de Stevenson, en la manera en que se vincula la preocupación por la representación de lo humano y el relato de aventuras:

La narración sigue contando: es lo que más cuenta y, para algunos, lo único que cuenta. Cuenta hacia atrás, cierto, pero también cuenta hacia adelante y más y más adelante, hasta perder la cuenta... Cuenta las cosas que pasan y también las que no pasan: las que duran, las que vuelven, lo memorable. En lo narrado se repite la experiencia que más cuenta y se repite precisamente para que sea tenida en cuenta, es decir, queda propuesta como *ejemplo*. No se establece la norma moral que deslinda lo que puede de lo que no puede ser hecho, sino que se cuenta la historia –irrepetible y cíclica, contingente y fundamental- de alguien que quiso y pudo, de un héroe. No hay sistemas de heroísmo, no hay métodos o recetas para alcanzar la heroicidad, sólo historias de héroes, narraciones ejemplares de la fuerza en acción. La narración es la memoria de lo heroico; pero no olvidemos que el héroe es precisamente quien sabe permanecer fiel a la memoria de lo que es... De modo que la narración es lo más *necesario* –ella, tan gratuita, tan ingenua, tan noblemente nacida para la libertad- porque nos recuerda la posibilidad del heroísmo y ese recuerdo es la posibilidad misma. Somos héroes porque nos lo cuentan... (VVAA, 1979: 5)

El relato de aventuras narra la representación del ideal heroico como forma de humanidad: la idea del heroísmo como referencia moral y esencial aspiración humana la ha desarrollado Fernando Savater en el ensayo *La tarea del héroe*<sup>169</sup> (1981). Sometido a lo contingente de la condición humana, el héroe es aquel capaz de «vivir con nobleza y cordura sobre el fondo fatal y azaroso sobre el que la existencia humana se recorta» (Savater, 1981: 371). La relación entre la narración de aventuras y la ética, se aparece así como la mostración pragmática del héroe en tanto que figura moral:

La importancia iniciática de la literatura estriba en su facultad de brindarnos trayectorias heroicas: gracias a ella, nunca ha de faltarnos ese pasto de héroes del que se alimenta y regenera nuestra voluntad de valor. El modelo heroico es, a fin de cuentas, un servicio de urgencia de nuestra imaginación, destinado a alentar en nosotros el símbolo de la *independencia radical*, de autodeterminación plena, en que el ideal ético consiste (Savater, 1982: 60).

Como ya hemos anticipado en este capítulo, las ideas de Stevenson sobre literatura pueden relacionarse claramente con el concepto de «mímesis» que Aristóteles desarrolla en los cuatro primeros capítulos de la *Poética* (2002: 33-41). Sobre el placer que produce al autor practicar esta imitación artística de la realidad y el placer que produce al público presenciarla cuando está bien representada, Aristóteles escribe: «la obra de arte no producirá el placer propio en cuanto es imitación, sino por su ejecución» (2002: 39). En este aspecto se da una coincidencia plena con el criterio de Javier Marías. El éxito de la mímesis depende de su *ejecución*. Es decir, del *tratamiento* del material narrativo. Así, en sus «Seis recomendaciones superficiales a los críticos jóvenes» (1991: 213-218), se hacía evidente en el criterio de valoración de Javier Marías sobre las novelas: no se debe «*juzgar nunca un texto por su "material narrativo" sin detenerse a mirar cuál es su tratamiento [...] En resumidas cuentas es como jamás debe considerarse una novela, porque cualquier argumento, reducido a esas cuentas, puede enunciarse como un melodrama [...] o como algo inane [...] No juzgar nunca un texto por lo que se puede contar que cuenta*» (1991: 216-217). Marías pone de relieve la condición eminente del texto literario para que sea tenido como tal: la plusvalía de sentido que comunica, que su sentido no pueda decirse de otro modo en el

---

<sup>169</sup>Especialmente en el capítulo «Esplendor y tarea del héroe» (Savater, 1981: 419-444). Otros lugares donde Savater se ha ocupado de la misma idea son el capítulo «La voluntad de valor» de *Invitación a la ética* (1982: 53-61) y «El héroe como proyecto moral» de *El contenido de la felicidad* (1986: 99-120).

que ha sido dicho. De ahí que refiriéndose a la elaboración estilística de las novelas de madurez de Javier Marías, Marteen Steenmeijer haya escrito que en ellas «el ritmo no es sólo materia prima del significante sino también lo es del significado» (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 140). Este aspecto del texto literario ha sido resaltado de manera clara por Gomá Lanzón: «La literariedad encierra la esencia de lo literario y por eso el auténtico texto de literatura –el poema, la novela, el ensayo- no se deja resumir, compendiar o parafrasear» (2014: 132). Esa *literariedad* es la que, según vimos al vincular las ideas de Marías con las tesis de Benjamin, el traductor debe esforzarse por rescatar en el texto literario.

El placer de la mimesis de que habla Aristóteles está vinculado al concepto de *catarsis*: «el poeta debe procurar, a través de la imitación, el placer derivado del terror y la compasión» (Aristóteles, 2002: 63 y 65). Estos conceptos de «terror» y «compasión» pueden asimilarse, como veremos más abajo, a las ideas propuestas por Javier Marías de «reconocimiento» y «comprensión». Esto lo que lo ha conducido a rechazar una concepción moralizante de la obra literaria, y así ha declarado:

Contar una historia es lo opuesto a celebrar un juicio. Por ejemplo, en el caso de un asesinato se juzgan los hechos, que es lo que importa realmente a la hora de determinar si una persona es culpable o no. Lo que no cuenta nada es el relato del por qué esos hechos fueron llevados a cabo. Y en cambio en una novela eso es lo que uno muestra. Cuenta la historia y al contar la historia está justamente contando hechos, pero también lo anterior y lo posterior a los hechos, cosa que normalmente no cabe en un juicio (Pittarello, 2005: 30)

El relato de ficciones es necesario para la *formación* del hombre. Esa es la idea que, como es sabido, Aristóteles postuló en un conocido pasaje de la *Poética*:

Parece que generaron la poesía, de una manera general, dos causas y ambas naturales. El hecho de imitar es, en efecto, algo connatural al hombre desde la infancia y en esto se diferencia de los demás animales, en que es sumamente apto para la imitación y adquiere sus primeros conocimientos imitando; y también le es connatural el hecho de que todos se complacen en las imitaciones. Prueba de ello es lo que ocurre en la práctica: cosas que en sí mismas vemos con desagrado, sus imágenes realizadas con máxima exactitud las contemplamos gozosos, como ocurre, por ejemplo, con las formas de los animales más repulsivos o con cadáveres. Y una causa de eso es también que el hecho de aprender es muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para los demás hombres igualmente, sólo que éstos participan de ello en una pequeña extensión (2002: 37 y 39)

El arte narrativo lo que imita esencialmente es el carácter humano tal como se despliega en la acción: «la tragedia es la imitación de una acción y a través de ella básicamente de los que actúan» (Aristóteles, 2002: 47). Así, Aristóteles prosigue diciendo que «el más importante de estos elementos [de la tragedia] es el entramado de las acciones, pues la tragedia es imitación no de hombres, sino de una acción y de una vida; así pues, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que los caracteres se los van adaptando a causa de sus acciones. De manera que las acciones y el argumento son el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo<sup>170</sup>» (2002: 45 y 47). Esta idea se percibe claramente en la obra de Javier Marías, como veremos al comentar el «ciclo de Casaldáliga», en la noción del destino como punto de fuga moral de la vida de los hombres.

---

<sup>170</sup>La insistencia de Aristóteles en la cohesión y unidad orgánica de la obra, es decir, que la buena trabazón de acontecimientos es un principio fundamental de la obra poética narrativa, es algo en lo que se han centrado los estudiosos (Halliwell, 1986: 283)

Citando a un teórico clásico de la novela, la conclusión de Edwin Muir en *The Structure of the Novel*, puede relacionarse también con la poética aristotélica. En efecto, Muir concede asimismo relevancia al argumento, al desarrollo de la acción, como elemento necesario para que la novela sea una verdadera «mímesis», es decir una buena y verosímil imagen de la vida, y no un mero documento o registro de la vida: « the plot of the novel is as necessarily poetic or aesthetic as that of any other kind of imaginative creation. It will be an image of life, not a mere record of life» (1928: 149-150).

Continuando con esta figura de la «imagen de la vida», es pertinente recordar que la representación de la vida con sus contradicciones y ambigüedades es un elemento de la mímesis literaria que Javier Marías no ha desdeñado, como hemos señalado ya. Él mismo ha lo recordaba en una entrevista concedida con motivo de la publicación de *Así empieza lo malo*:

Yo he intentado poner en esta lo que a mí me interesa de las novelas: ambigüedad moral, pros y contras en los actos de los personajes...Sin juicios por parte del narrador y menos aún del autor. Supongo que ninguno de los personajes sale limpio del todo. Quiero que en mis novelas las haya la misma ambigüedad que en el mundo. Las novelas deben ser tan ambiguas como la vida (Rodríguez Marcos, 2014: 1-2)

Retornando a las palabras de Aristóteles, éste insiste en la importancia de la armonía en el conjunto de la obra para una mímesis exitosa:

En cuanto a la poesía narrativa e imitativa por medio del verso, es evidente que, al igual que en las tragedias, hay que ensamblar los argumentos de forma dramática y en torno a una sola acción entera y completa, provista de principio, medio y fin, para que, como un ser vivo unitario y entero, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no se parezcan a los relatos históricos en los que es forzoso no hacer la exposición de una sola acción, sino de un solo período de tiempo, es decir, de cuantas cosas sucedieron a una o más personas en ese espacio de tiempo, sucesos que guardan entre sí, cada uno de ellos, una relación casual (2002: 93)

Esta «armonía de conjunto» es una característica privativa de la narración ficcional que la diferencia del modo en que los hechos transcurren en la realidad. Una característica que igualmente señalaba Stevenson como hemos visto. Javier Marías también ha hecho hincapie en ello. De esta manera, Marías ha insistido varias veces en la idea de que la realidad, o la vida, es una «novelista pésima», por su ausencia de ordenación o lógica narrativa y por ello por su inverosimilitud (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 6; Marías, 2008b: 386). En este punto Marías ha sido muy explícito: «la única manera de contar algo verdadero es bajo el elegante y pudoroso disfraz de una invención, precisamente porque el que inventa o fabula [...] nunca va a plegarse las groseras y rocambolescas imposiciones de la realidad» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 6).

Para que la «mímesis» (imitación) sea exitosa es necesario que esta sea verosímil. Recordemos, pues, el famoso pasaje de la *Poética*, donde, en virtud de esta verosimilitud, Aristóteles postula la superioridad de la narración ficcional sobre la narración histórica:

Es evidente también a partir de lo dicho que la función del poeta no es contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo que posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no difieren entre sí por escribir en prosa o en verso, ya que podrían versificarse las obras de Heródoto y no serían en absoluto menos historia con verso que sin verso. La diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían

sucedier. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y seria que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular. (2002: 53)

La tarea del artista es lograr la «persuasión» mimética: convencer al público de que lo que cuenta podría haber ocurrido. En la universalidad de la poesía (la ficción) Aristóteles cifraba la valoración positiva que le merecía la mimesis artística, a diferencia de la valoración negativa de la que era objeto por parte de Platón, para quien la mimesis es sencillamente una imitación de una imitación, y por tanto, un fraude (Copleston, 2004: 132). El mismo Aristóteles argumentaba que, como el filósofo, el poeta se ocupa de lo universal: «Lo universal reside en plantearse a qué clase de hombre le corresponde decir o realizar tales o cuales cosas en virtud de lo verosímil o lo necesario, un objetivo al que aspira la poesía a pesar de imponer nombres propios a sus personajes. Lo particular, en cambio, está en contar qué hizo Alcibíades o qué le pasó» (2002: 53)

La «verosimilitud» es lo que nos introduce dentro de la ficción y es la que posibilita la identificación del espectador/lector y permite el efecto catártico de la ficción. Sobre esta idea volveremos en el capítulo siguiente al citar las modernas teorías de Schaeffer y Ryan acerca de la inmersión ficcional y la identificación emocional de los lectores/espectadores con la acción y los personajes que muestra la ficción.

La mimesis exitosa resulta en el *apáte*, concepto fundamental de la poética griega, el «engaño» provocado por una mimesis lograda que crea una apariencia de verdad. Así ha descrito este efecto López Eire a la introducción a su edición de la *Poética* aristotélica: «La *apáte* es el resultado de una mimesis exitosa o afortunada, pues, como supo ver muy bien Gorgias, la representación mimética, y por tanto ficticia, de incidentes que afectan a otras gentes es capaz, merced al mágico poder de la palabra, de estimular en quienes la perciben sentimientos similares a los que les provocarían esos mismos incidentes ficticios si les ocurrieran de verdad» (Aristóteles, 2002: 10). De ahí la conocida aseveración de Gorgias, en su obra *Encomio de Helena*, de que ante el engaño poético del alma es más justo y más inteligente aquel que se deja engañar que aquel que no lo hace (Aristóteles, 2002: 8). Hans Robert Jauss ha destacado así el papel precursor del sofista Gorgias en la defensa de la necesidad del placer estético:

Con el descubrimiento del aspecto sensorial del lenguaje y con su teoría de la eficacia del discurso -«es capaz de conjurar el miedo, disipar el dolor, provocar la alegría y despertar la compasión»-, Gorgias recurría al placer estético de los efectos producidos por la oratoria o la poesía, y utilizaba, aun antes que Aristóteles, no sólo las categorías de los efectos -el horror (*phobos*) y el lamento (*eleos*)-, sino también la analogía médica de la catarsis. [...] Gorgias se interesa por la preparación (*paraskeuazein*) del oyente de un discurso y por la transformación de su tensión pasional en una convicción nueva que, de manera irresistible, «formará su alma como ella desee» (Jauss, 1977: 63)

Es la «falsedad» o «mentira» virtuosa que arrastra las almas y las conmueve, en la que desde antiguo se han especializado los artistas: «Homero ha enseñado en muy gran medida también a los demás a decir cosas falsas como es debido» (Aristóteles, 2002: 99). Además de esta verosimilitud lograda gracias al uso hábil de la palabra, «los dos medios más importantes con los que la tragedia arrastra seductoramente las almas son partes del argumento, a saber, las peripecias (*peripétia*) y los reconocimientos (*anagnórisis*)» (Aristóteles, 2002: 47).

Según el planteamiento de Aristóteles, la finalidad del arte narrativo es, de este modo, la «catarsis». Un concepto de problemática traducción que sin embargo puede asimilarse a las ideas de «expurgación» o «purificación» (Aristóteles, 2002: 10). López Eire propone el concepto de «expurgación», para trasladar la idea de «catarsis»: la tragedia «a través de la compasión y el terror, lleva a término la expurgación de tales pasiones» (Aristóteles, 2002: 45).

Como es sabido no disponemos de una definición unívoca de la idea de «catarsis», pero sí parece haber un consenso a la hora de señalar que esa «purga» debe entenderse en un sentido terapéutico en el plano psicológico (Copleston, 2004: 140-141). Además, la etimología de la palabra que proporciona Ferrater Mora vincula el término a un origen religioso y medicinal, y propone traducir la idea subyacente al concepto de «catarsis» como «liberación» (1994: 501-502).

Puede ser útil para esclarecer esta cuestión, citar el siguiente pasaje de Gomá Lanzón, donde el filósofo proporciona una buena descripción de este proceso catártico relativo a la mimesis artística:

Los trabajadores producen siempre algo, pero el producir del artista no es una *techné* como las demás sino una poesis, un crear un objeto sin finalidad utilitaria y diseñado en exclusiva para el consuelo de los melancólicos pechos, ya que las Musas infunden su dulce don para “olvido de males y remedio de preocupaciones”, canta Hesíodo. El arte es imitación de la vida y especialmente de la vida humana, cuya existencia arrancada a la nada celebra. Pero nada más lejos que una celebración triunfante: el embrujo del arte nos alivia de la pesadumbre existencial, pero paradójicamente lo hace mientras contemplamos en la obra –el lienzo, el pentagrama, el texto, la piedra, la escena- los mil registros de nuestra mortalidad herida y atravesada por una lanza. Y, pese a ello, la imitación artística resulta siempre placentera porque, al representar la mortalidad humana como en un espejo, en la imagen reflejada vivenciamos nuestro doliente destino de forma incruenta, sin coste personal alguno, como si nos fabricaran un muñeco vudú y migrara mágicamente a él lo negativo que nos angustia. De modo que los otros oficios nos suministran bienes que nos dan la vieja felicidad del mundo mientras que el arte, émulo de la vida, inventa para nosotros una felicidad nueva que no existía antes, lo cual nos llena de gratitud (2014: 82)

Uno de los elementos determinantes de la «catarsis» es lo que Aristóteles llama el «reconocimiento». Podemos extrapolar la idea de «reconocimiento» que plantea Aristóteles en la *Poética*, el descubrimiento que lleva a los personajes del campo de la ignorancia al campo del conocimiento, y que es uno de los elementos que provocan la catarsis del espectador de la tragedia<sup>171</sup> (2002: 57 y 59), al uso de ese mismo concepto que ha utilizado Javier Marías refiriéndose al lector de ficciones, que se identifica con la acción mostrada y encuentra «consuelo» en ella. Esta idea la encontramos expresada de manera clara en un artículo inspirado por los tiempos de penuria económica en España, y titulado «La imaginación recortada» (Marías, 2013g):

Incluso se suscita esta cuestión: en época tan dura, ¿qué diablos hacen los literatos ocupándose de gente y de mundos que no existen? ¿Cómo pueden abstraerse de lo que ocurre a su alrededor? [...] cuanto más ardua la cotidianidad, más se necesita evadirse...durante un rato al día. Hora y media de una película, una hora de lectura al final de la jornada. Si leemos de tiempos de guerra, recordamos que los hubo peores y que acaso no debamos quejarnos tanto; si de tiempos apacibles y prósperos, nos damos cuenta de que también los hay y de que siempre han vuelto tras los aciagos. Nos metemos en vidas y circunstancias que no son las nuestras, descansamos de nosotros mismos con otros conflictos, y sí, merced a eso nos evadimos un poco. La evasión

<sup>171</sup>El ejemplo preferido por Aristóteles para ilustrar esta idea es el de Edipo (2002: 57).

estaba mal vista por los marxistas más dogmáticos en mi juventud, porque según ellos había que ser *continuamente* consciente de la situación dictatorial en la que nos encontrábamos. Como si uno olvidara la realidad por apartarla de los ojos brevemente. Los que escriben y hacen cine, los que interpretan y componen música, todos ellos dan consuelo al término de la jornada. Lo dan incluso a quienes no frecuentan sus obras, porque el arte y las ficciones acaban por permear las existencias de todos, aunque sea indirectamente. Son parte de nuestra formación como personas y, si no otras cosas, nos enseñan a pasar por la tierra con una dimensión imaginativa, a mi modo de ver necesaria para comprender lo que nos pasa, y útil para aguantarlo. Poco a poco aprendemos a vivir nuestras vidas contándonoslas. A la vez que las vivimos, las imaginamos, y así les damos el carácter de «historias». Como tales, sabemos o creemos saber que todo puede cambiar, que puede haber un giro de la fortuna, que tal vez haya mejora. Dotar a lo que nos sucede de esa dimensión es una ayuda enorme contra la realidad que nos apesadumbra. Por eso tantos buscamos esos mundos imaginarios y leemos, para ejercitarnos en ello. Lo dijo Isak Dinesen, y la he citado muchas veces: «Todas las penas pueden soportarse si se convierten en una historia» (Marías, 2013g: 314).

La admiración de Javier Marías por la autora se hace también patente en la semblanza que le dedicó en *Vidas escritas* (1992b: 41-46). Marías ha citado la frase de Dinesen en el artículo «Contagio» (Marías, 2000: 49-50), donde reflexiona sobre la tarea de ordenación que el novelista impone a la realidad. Marías sostiene que el novelista

Soporta incluso su propia tarea de fragmentación, la constante jerarquización a que somete a las cosas del mundo, el esfuerzo y el cansancio que supone discernir hasta en los menores detalles: un color, un gesto, un diálogo. En eso consiste su anomalía<sup>172</sup>: en la enfermedad de elegir y ordenar cuanto su ojo imagina o capta y su lengua puede silenciar o nombrar (2000: 49)

La clase de «consuelo» que proporciona la ficción literaria Marías lo ha asimilado a la idea de «conformidad». Así se manifestaba en una entrevista: «Yo [...] quizá pecho, no de fatalismo, pero sí de conformidad. Siempre marco mucho la diferencia cuando empleo esta palabra: conformidad no es conformismo, son dos cosas absolutamente distintas» (Pittarello, 2005: 73).

De otra parte, Javier Marías se había referido de manera clara a esta idea del «reconocimiento» en la ficción en el discurso de aceptación del premio Rómulo Gallegos, concedido a *Mañana en la batalla piensa en mí* y que llevó por título «Lo que no sucede y sucede» (2000: 111-116). En ese texto encontramos una reminiscencia clara de las ideas aristotélicas a propósito de la superioridad de la ficción sobre la historia:

Parece cierto que el hombre [...] tiene necesidad de algunas dosis de ficción, esto es, necesita lo imaginario además de lo acaecido y real. No me atrevería a emplear expresiones que encuentro trilladas o cursis, como lo sería asegurar que el ser humano necesita «soñar» o «evadirse» (un verbo muy mal visto este último en los años setenta, dicho sea de paso). Prefiero decir más bien que 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 personas 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

---

<sup>172</sup>Vemos también que Marías retoma en ese lugar la metáfora del hecho de narrar asimilado a un estado de perturbación alterador de la normalidad, como había subrayado Grohmann que era característico en la obra del autor.

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 difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pude ser<sup>173</sup>. Y me atrevo a pensar que es precisamente la ficción la que nos cuenta eso, o mejor dicho, la que nos sirve de recordatorio de esa dimensión que solemos dejar de lado a la hora de relatarnos y explicarnos a nosotros mismos y nuestra vida. Y todavía es hoy la novela la forma más elaborada de la ficción, o así lo creo (2000: 112-113).

Acerca de la relación entre ficción y realidad, conviene hacer un pequeño inciso, ya que en el capítulo anterior hemos abordado, aunque tangencialmente, la preocupación por los intersticios entre ficción y realidad en la obra de Javier Marías. Dicha preocupación proporcionará el sustrato del discurso de ingreso de Marías en la RAE, titulado precisamente «Sobre la dificultad de contar», un texto que citaremos en el capítulo siguiente.

A propósito de esa dificultad del contar, Javier Marías escribía en *Negra espalda del tiempo*:

cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo [...] Eso indica una desconfianza última de la palabra, entre otras cosas porque la palabra [...] es en sí misma metafórica y por ello imprecisa, y además no se concibe sin ornamento, a menudo involuntario [...] «Relatar lo ocurrido» es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención (Marías, 1998: 9-10)

El pensamiento de Javier Marías va, por tanto, en la dirección indicada por Pozuelo Yvancos (1988 y 1993) acerca de la ficcionalización inherente al lenguaje literario. Aunque este asunto no puede ser desarrollado por extenso en el trabajo, Javier Marías señala asimismo a la problemática acerca del estatuto lógico de los enunciados ficcionales. Dicho en los términos de Austin (1960), su capacidad o incapacidad para estar dotados de fuerza ilocutiva o ilocucionaria, es decir capacidad «performativa» o ejecutante en tanto que actos de habla. Según Austin, al no estar referidos al mundo real, los enunciados literarios –ficcionales- carecen de fuerza ilocutiva (1960: 63). De acuerdo con Searle, el autor literario finge hacer afirmaciones verdaderas, y por tanto habla un lenguaje «no serio» (Eco, 1994: 85). Para la discusión en torno al estatuto lógico de los enunciados de ficción conviene tener presentes los trabajos de Eco (1984a), Genette (1991: 35-52), Hamburger (1957), Martínez Bonati (1960 y 1992), Manganelli (1985) y Pozuelo Yvancos (1993: 73-86). La novela *Negra espalda del tiempo* puede entenderse así como una interesante muestra de la conciencia de simulación de la fuerza ilocutiva del lenguaje no ficcional en un marco ficcional. Así en este pasaje que citamos: «me doy cuenta de que estoy poniendo en tela de juicio la

---

<sup>173</sup>En esta frase se percibe un eco de los conocidos versos de *La tempestad*: «Somos de la misma sustancia que los sueños, y nuestra breve vida culmina en un dormir» (Shakespeare, 1997: 109). No parece casual que de la misma obra de Shakespeare proceda la imagen de la «negra espalda del tiempo», que, como vimos, Javier Marías ha utilizado como metáfora del espacio imaginario de la literatura (Shakespeare, 1997: 47).



veracidad de cuanto aquí estoy diciendo y seguiré contando, pero debo correr ese riesgo y apelar a esa credulidad pese a todo» (Marías, 1998: 28).

La misma idea sobre la necesidad de la ficción puede hallarse en la conclusión del ensayo «Siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas» (Marías, 2000: 159-164):

Escribirlas [escribir novelas] permite al novelista vivir buena parte de su tiempo instalado en la ficción, seguramente el único lugar soportable, o el que lo es más. Esto quiere decir que le permite vivir en el reino de lo que pudo ser y nunca fue, por eso mismo en el territorio de lo que aún es posible, de lo que siempre estará por cumplirse, de lo que no está aún descartado por haber ya sucedido 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, entendiendo por esto último no lo inverosímil ni lo fantástico, sino simplemente 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». Lo que sólo es posible sigue siendo posible, eternamente posible en cualquier época y en cualquier lugar, y por eso se pueden leer aún hoy el *Quijote* o *Madame Bovary*, se puede uno quedar a vivir una temporada con ellos dándolos crédito, esto es, no dándolos por imposibles ni por ya acaecidos, o lo que es lo mismo, por consabidos. La España de 1600 que conocemos y hoy cuenta para nosotros es la de Cervantes y no otra, la de un libro irreal sobre libros irreales y sobre un anacrónico caballero andante salido de ellos, no de lo que era o fue la realidad: la España de 1600 de lo que así se llama no existe, aunque es de suponer que se dio; como no existe ni cuenta más Francia de 1900 que la que Proust decidió incluir en su obra de ficción, la única que hoy conocemos. Antes he dicho que la ficción es el lugar más soportable. Lo es porque da diversión y consuelo a quienes lo frecuenta, pero también por algo más, a saber: porque además de ser eso, ficción presente, es también el futuro posible de la realidad. Y aunque nada tenga que ver con la inmortalidad personal, esto quiere decir que para cada novelista existe una posibilidad – infinitesimal, pero posibilidad- de que lo que escribe esté configurando y sea ese futuro que él nunca verá (Marías, 2000: 164).

En estas palabras se manifiesta la convergencia del pensamiento literario de Javier Marías con la poética aristotélica: el ámbito del que se ocupa la literatura es el de la posibilidad imaginativa de la vida humana. A propósito de lo cual, merece la pena mencionar que, teniendo esto en cuenta, podría establecerse una relación entre la concepción de lo literario en Javier Marías con el modelo de racionalidad encauzado por las emociones y el sentimiento que ha defendido el neurólogo Antonio Damasio en *El error de Descartes*<sup>174</sup> (1994). Y también con la aportación de Lisa Zunshine (2006), que ha estudiado el fenómeno de la ficción literaria desde los postulados de la «teoría de la mente», es decir, la expresión con que se designa en las ciencias cognitivas la facultad para identificar en uno mismo pensamientos, emociones e intenciones y también la capacidad de atribuírselos a los demás, así, de acuerdo con la tesis de la autora, es la habilidad «metarepresentativa» del lector, su capacidad para proyectarse imaginativamente en los personajes de una ficción, lo que hace posible la literatura tal como la entendemos. Esa es una idea que podemos relacionar asimismo con el concepto de «introspección trascendente» que Elide Pittarello ha propuesto al estudiar la obra de Javier Marías (Pittarello, 2015: 7). En la que ha visto una nostalgia por lo más allá, por

---

<sup>174</sup>Aunque evidentemente este asunto desborda el asunto de la tesis, los experimentos de Damasio sobre la toma de decisiones supusieron una revolución respecto a las teorías dominantes en el ámbito de la neurología. Según la formulación de Damasio, la emoción resulta esencial en la toma de decisiones y elecciones aparentemente más racionales, siendo emoción y razón funciones mutuamente dependientes del cerebro (Frazzetto, 2013: 36-37)

la aprehensión del conocimiento, por el revés de las cosas que es, en última instancia, una apuesta por «esta vida, la única dada» (Pittarello, 2015: 7).

José-Carlos Mainer, en relación a la obra de Javier Marías, lo ha explicado empleado la metáfora que contiene el título *Negra espalda del tiempo*:

Lo había escrito ya el autor al principio de *Negra espalda del tiempo* («nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar el cuento, o maquinarlo») y ahora sabemos qué cosa es ese oscuro dorso del título: el lugar misterioso e infinito, detrás de nosotros mismos (o sea, tan cerca y tan invisible a la vez), de donde manan los ríos de nuestras historias. Vivimos para contarlo. Leemos para vivir. (Mainer, 2000b: 59-60)

Efectivamente, en esta parcela, donde escritor y lector se proyectan ambos imaginativamente, es donde puede darse esa idea aristotélica del «reconocimiento» por ambas partes:

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. Lo mismo que el lector al leer, y tal vez de manera no muy distinta de cómo un verdadero espía comprende lo que averiguó cuando tiene que ordenar las piezas sueltas de su observación y su escucha y hacer un informe ante sus superiores; cuando tiene que hacerlos de que en efecto ha averiguado algo que vale la pena y que por ello merece seguir en su puesto. Los espías deberían conocer mejor que nadie la etimología de la palabra «inventar», mejor aún que los escritores: viene del latín *invenire*, que no quiere decir otra cosa que «encontrar», o más bien «descubrir»<sup>175</sup> (Marías, 2000: 170-171)

Esta «proyección de la vida» en la ficción es ante todo proyección de la vida íntima: el ámbito donde la literatura encuentra su espacio privilegiado. Es interesante señalar que el pensamiento de Javier Marías coincide en su fondo con la conclusión a que había llegado el crítico e historiador de la literatura marxista Raymond Williams en su ensayo *Solos en la ciudad* (1970), donde, a pesar de su esfuerzo, por intentar conciliar la disyunción que separa en la historia de la novela la representación del mundo sociohistórico (colectivo) y del mundo personal, acaba reconociendo «que por un lado existe *esa* vida pública, social, sociológica y, por otro, *esta* vida, la que importa, personal y privada» (Williams(b), 1970: 225). Pese a su empeño por superar la disyuntiva de las dos esferas, Williams parece conceder que el ámbito privativo y privilegiado de la ficción novelesca es ese segundo ámbito de la vida verdadera, la íntima, que sólo la novela puede explorar: «sigue siendo verdad que existen ciertos sentimientos, relaciones, fusiones y hasta dislocaciones notables que sólo pueden concebirse dentro de la novela» (1970: 225). Tener presente esta reflexión puede ayudarnos a comprender por qué Javier Marías habla de la novela como «forma de ficción más acabada».

La idea se relaciona con el concepto que propuso Harold Bloom en *La ansiedad de la influencia* y que llamó la «ley de la intimidad» de Shakespeare (1973: 49): cómo el lector puede verse reconocido en la interioridad individual que el personaje shakespeariano muestra a través del monólogo. Bloom amplió y desarrolló esta idea en el libro *Shakespeare. La invención de lo humano* (1998). Sus tesis pueden filiarse a la lectura de la obra Shakespeare que propuso TS Eliot en *The Sacred Wood* (1921). Al valorar la retórica de Shakespeare, Eliot sostuvo que «the really fine rhetoric of

---

<sup>175</sup>Podemos encontrar en este pasaje el germen que conduce a la novela *Tu rostro mañana*, donde el espía es mostrado como un «intérprete de vidas» (Marías, 2009a: 27).

Shakespeare occurs in situations where a character in the play *sees himself* in a dramatic light» (Eliot, 1921: 74). El momento de «reconocimiento» que comparten personaje y espectador del drama.

Prosiguiendo con «Lo que no sucede y sucede» comprobamos una vez más la coincidencia del punto de vista de Javier Marías con el posicionamiento aristotélico acerca de la superioridad del discurso ficcional literario en relación con el discurso documental de la historia. Recordemos además que el punto de partida de la narrativa de Javier Marías había sido un rechazo precisamente de una concepción del realismo literario demasiado dependiente de su función documental. También lo adecuado de asimilar, como intentamos mostrar, que el concepto aristotélico de «catarsis» tiene traslación en el lenguaje de Javier Marías en los términos «compresión», «reconocimiento» y «consuelo». Citemos las palabras del propio Javier Marías:

El género de la novela da eso o lo subraya o lo trae a nuestra memoria y a nuestra conciencia, de ahí tal vez su perduración y que no haya muerto, en contra de lo que tantas veces se ha anunciado. De ahí que acaso no sea justo lo que dije al principio, a saber, que la novela relata lo que no ha sucedido. Quizá ocurre más bien que las novelas suceden por el hecho de existir y ser leídas, y, bien mirado, al cabo del tiempo tiene más realidad Don Quijote que ninguno de sus contemporáneos históricos de la España del siglo XVII; Sherlock Holmes ha sucedido en mayor medida que la reina Victoria, porque además sigue sucediendo una vez y otra, como si fuera un rito; la Francia de principios de siglo más verdadera y perdurable, más «visitable», es sin duda la que aparece en *En busca del tiempo perdido* [...] Una novela no sólo cuenta, sino que nos permite asistir a una historia o a unos acontecimientos o a un pensamiento, y al asistir comprendemos (2000: 114-115)

Como hemos dicho ya, en la obra narrativa de Javier Marías hay una reflexión manifiesta sobre el hecho de contar. Pero podemos citar dos pasajes de la novela *Los enamoramientos* donde esta reflexión se hace particularmente explícita. Así podemos leer que «la ficción tiene la facultad de enseñarnos lo que no conocemos y lo que no se da» (Marías, 2011: 169). *Los enamoramientos* representa un caso significativo porque los personajes reflexionan sobre la naturaleza de la narración a partir de la lectura de la historia de *El coronel Chabert* de Balzac. Así, el personaje de Díaz-Varela sostiene: «Es una novela, y lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas. Lo interesante son las posibilidades e ideas que nos inoculan y traen a través de sus casos imaginarios, se nos quedan con mayor nitidez que los sucesos reales y los tenemos más en cuenta» (2011: 166).

Teniendo esto presente podemos afirmar que en el fondo de la poética literaria de Javier Marías se encuentra lo que podemos llamar una «concepción humanista» de la literatura. Una idea del quehacer literario que podemos ilustrar con la exposición que de él hizo Antoine Compagnon en la alocución en el Collège de France recogida en *Para qué sirve la literatura* (2007). De acuerdo con esta visión de lo literario, la preocupación por la dimensión moral e íntima de la vida de los hombres se pone en primer plano, pero ello no implica, al contrario, una simplificación de esta parcela de la existencia humana y mucho menos la transmisión de un «mensaje» moralista o político:

La literatura debe, por lo tanto, ser leída y estudiada porque ofrece un medio –algunos dirán que incluso es el único– de preservar y de transmitir la experiencia de los otros, de aquellos que están alejados de nosotros en el espacio y en el tiempo, o que son distintos a causa de sus condiciones de vida. Nos hace sensibles al hecho de que los otros son muy diversos, y sus valores son diferentes de los nuestros (Compagnon, 2007: 58-59)

No podemos tratar en estas páginas la filiación de esta tradición literaria con el humanismo renacentista, pero es un asunto que el mismo Compagnon ha abordado tangencialmente en su más reciente libro *Un verano con Montaigne* (2014). Ahí escribe que ha sido en la lectura donde «los hombres y las mujeres se han conocido y reconocido durante siglos en Occidente» (Compagnon, 2014: 107). Sobre el impacto de la cultura del humanismo renacentista en la literatura conviene citar los trabajos de Francisco Rico (1986, 1988, 2000, 2002 y 2012); en especial, en *El sueño del humanismo* (2002), y sobre todo en el excurso titulado «“*Laudes Literarum*”. Humanismo y dignidad del hombre» (2002: 163-194). Igualmente, es relevante citar la descripción que hace Gomá Lanzón sobre la nueva centralidad que ocupa el hombre individual a partir de ese momento de la historia cultural:

En determinado momento histórico el cosmos decae como imagen del mundo, y el hombre, que hasta entonces constituye en una nueva totalidad autosuficiente. Entre el Renacimiento y la Ilustración surgen el retrato, el ensayo de tono existencial, el idealismo filosófico, los diarios íntimos o la novela moderna: géneros que responden al desconcertante problema del sentido de la vida humana al que ese yo extrañado del mundo por primera vez se enfrenta. Téngase presente que el cosmos era un conjunto perfecto y eterno, mientras que este yo segregado es una entidad *moral y mortal*, tan consciente de su dignidad como de su muerte inevitable (2014: 58).

Empleando la expresión «tiempo-eje» de Karl Jaspers, Gomá Lanzón reflexiona:

el hiato abierto entre los siglos XVIII-XIX de nuestra era, con el advenimiento de Ilustración y Romanticismo, constituye un «tiempo-eje» aún más profundo, porque el primero tuvo lugar en el seno de la cosmovisión antigua mientras que el segundo supone la definitiva desaparición del cosmos como imagen del mundo. Ese súbito desvanecimiento de la cosmovisión tradicional se produce a impulsos del rampante individuo autoconsciente, ese yo moderno que representa la última etapa de la evolución de la vida y su manifestación óptima (Gomá Lanzón, 2014: 66).

Al respecto podemos recordar la visión que ha proporcionado Rafael Argullol acerca del «resurgimiento del yo» en los inicios de la cultura moderna, un resurgimiento que se da en la cultura del Renacimiento y continúa con la exacerbación de la subjetividad en el yo romántico (1982: 13-34). En efecto, esa exaltación, a menudo trágica, del alma romántica es un eslabón en la progresiva acentuación de la subjetividad que ha definido el decurso de la civilización occidental moderna. De la misma manera, aquel «tiempo-eje» de la modernidad, como lo caracterizaba Jaspers, era consecuencia de la separación de hombre y cosmos en la filosofía del Renacimiento, como bien puso de relieve el filósofo Luis Villoro al estudiar el impacto que este hecho tendría en todo el pensamiento moderno posterior<sup>176</sup> (1992).

Desde su propio punto de vista filosófico, Fernando Savater ha contrapuesto esta tradición del «humanismo racional, laico y hedonista» a la sumisión a dogmas religiosos basados en la negación del yo (lo que llama la herencia del jansenismo) en su obra *Humanismo impenitente* (1990: 12-13). Trasladándonos al ámbito de la reflexión sobre

---

<sup>176</sup>Según Villoro, será a partir de esto momento cuando la misión del hombre sea buscar un lugar en el mundo (1992: 18-19). Podemos añadir que una de las consecuencias de esta transformación epistémica puede ser el sentimiento de desamparo existencial y la consiguiente necesidad de la búsqueda de un sentido de la vida, como lo estudió desde una perspectiva terapéutico-filosófica el psiquiatra Viktor Frankl (1962 y 1987).

la literatura contemporánea y su marco social podemos encontrar un paralelismo con esa misma idea en el pensamiento de Stephen Vizinczey en *Verdad y mentiras en la literatura*:

Pasamos la mayor parte de nuestra vida adulta con pequeños compromisos que nos permiten relacionarnos con otros seres humanos, pero que también reducen nuestro sentido de la individualidad, el sentido de nuestra singularidad y nuestra importancia. Somos profundamente conscientes –tal vez más que nunca en esta época de superpoblación y comunicación masiva- de que cada uno de nosotros es una nulidad superflua en el esquema general. Esto permite a los demás manejarnos con más facilidad, y nos hace más difícil tener fe en nosotros mismos...razón por la cual todas las tiranías hacen de la humildad la mayor virtud. Esta virtud, este servilismo, esta negación de uno mismo que se llama eufemísticamente «conformismo», acaba incluso con nuestra voluntad de vivir (1986: 55)

La interdependencia entre la esfera del humanismo, entendida como cultivo de las artes liberales, y la cultura democrática ha sido puesta de relieve por Edward W. Said (2004: 21-52). La misma idea recorre el ensayo de Said «La crítica entre el sistema y la cultura» (2004: 243-301) sobre el espacio privilegiado que ocupa la literatura y su estudio en el campo de la cultura, que debe rehuir tanto el aislamiento de la crítica hiperespecializada como el apoltranamiento en la autocomplacencia retórica de la gran tradición humanística.

Si extendernos más sobre esto, hemos intentado que, no obstante, se ponga de manifiesto en estas páginas que lo que podemos denominar una visión humanística de lo literario, se diferencia de una concepción de la literatura que priorice los elementos «documentales», «históricos», o «informativos», como a menudo sucedió en la órbita de las tendencias realistas/marxistas en la España del medio siglo.

Una modulación reciente de lo literario como «registro de época» y especialmente como registro de las tensiones ideológicas de época puede encontrarse en la esfera de los «estudios culturales», tal como se pone de manifiesto en la contraposición entre *cultural studies* y tradición humanística que Jordi Llovet ha realizado (2011). En la misma línea que Llovet, podemos citar la visión de Allan Bloom *The Closing of the American Mind* (1987) sobre el mundo angloamericano, en una línea convergente a veces con Said aunque más conservador política y moralmente que el primero, donde denuncia el olvido de la tradición humanista en la universidad americana en el último cuarto del siglo XX, dominada por el pensamiento postestructuralista y los *cultural studies*. Es interesante citar en este contexto el trabajo más reciente de Andreas Huyssen sobre la necesidad de repensar la defensa de la consideración estética de la literatura frente a los embates del «populismo izquierdista», según los cuales «toda preocupación por la forma estética es inherentemente elitista<sup>177</sup>» (2010: 36).

En la misma línea de Antoine Compagnon, podemos citar de nuevo el parecer de Harold Bloom, para quien, como para el estudioso francés, la literatura forma, en un sentido amplio, moralmente a los lectores; de manera similar a cómo Aristóteles

---

<sup>177</sup>Una muestra teóricamente articulada de la crítica a la idea de lo estético como sucedáneo o sustituto de lo político la encontramos en *La estética como ideología* (Eagleton, 1990). La visión de la historia literaria como consideración «estética» o bien como consideración «histórica», es una cuestión de la que no podemos ocuparnos aquí, si bien remitimos al trabajo de síntesis de Beltrán Almería sobre la historia literaria considerada bajo estos dos polos (2004).

describía la adquisición del conocimiento a mediante la experiencia de la «mímesis». Bloom ha escrito que «la respuesta definitiva a la pregunta “¿por qué leer?” es que sólo la lectura atenta y constante proporciona y desarrolla plenamente una personalidad autónoma» (2000: 210). Resumiéndolo con una expresión de Milan Kundera: la novela «rasga el telón» de los prejuicios (2005: 114). Kundera coincide en señalar que la literatura es esencialmente una oposición a la doxa, una idea que desarrolla en particular en el ensayo *Los testamentos traicionados* (1993). Un punto en que coincide con el rechazo de lo que Javier Marías, como veremos, ha llamado «lo consabido». Kundera sostiene: «Una novela que ensalce semejantes poses convenidas, semejantes símbolos ya manidos, se excluye a sí misma de la historia de la novela. Porque, al rasgar el telón de la preinterpretación, Cervantes puso en marcha ese arte nuevo; su gesto destructor se refleja y se prolonga en cualquier novela digna de ese nombre; es *la seña de identidad del arte de la novela*» (2005: 115). El pensamiento de Marías coincide también tanto con Kundera, como con Hermann Broch, en la recusación de la autocomplacencia moral, frecuentemente basada en el uso del tópico; algo que los dos autores centroeuropeos han asimilado a la noción de *kitsch* (Kundera, 1984: 255 y Broch, 1955). Asimismo, en una línea afin a la de Javier Marías, Kundera ha dicho que la novela es el «territorio en que se suspende el juicio moral» (Kundera, 1993: 14-16).

En efecto, en el ensayismo literario del autor checo se revela una idea de la novela de raigambre cervantina que permite iluminar a su vez la concepción moral sobre la que reposa la novela de Javier Marías. Así en el ensayo «La desprestigiada herencia de Cervantes» (Kundera, 1986: 13-30), compilado en *El arte de la novela* (1986), Kundera afirma que «si es cierto que la filosofía y las ciencias han olvidado el ser del hombre, aún más evidente resulta que con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado» (1986: 15). En resumen, para Milan Kundera la grandeza de la novela reside es haber elegido transitar las vías al conocimiento abandonadas o despreciadas por el saber científico.

De ese fondo humanista es de donde el género extrae su fortaleza para la perduración y su capacidad de interpelar a los hombres, formarlos para la autonomía como hemos visto que sostiene Harold Bloom. Kundera continúa: «La novela, en tanto que modelo de ese mundo, fundamentado en la relatividad y ambigüedad de las cosas humanas, es incompatible con el universo totalitario [...] La Verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación y nunca puede conciliarse con lo que yo llamaría el *espíritu de la novela*» (Kundera, 1986: 24).

Por último, Kundera, en la línea señalada por Javier Marías, apunta a la interioridad del hombre como espacio privilegiado para la exploración de novelista: «Todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo. En cuanto se crea un ser imaginario, un personaje, se enfrenta uno automáticamente a la pregunta siguiente: ¿qué es el yo?» (Kundera, 1986: 33). Kundera ha echado mano del concepto de «ego experimental» para describir los personajes que el novelista inventa (1986: 42). La necesidad de que el novelista, en cierta medida, proyecte sus propias experiencias e imaginación, sobre sus personajes tiene también un paralelismo en el pensamiento de Javier Marías. Porque ésa es una condición necesaria para evitar el moralismo simplificador de las malas novelas: «El novelista, en cierto sentido, siempre se ve obligado a ponerse, aunque sea mínimamente, en el lugar, no sólo del narrador, también de los demás personajes, sobre todo cuando uno no escribe novelas maniqueas o de

denuncia o hechas para que tal personaje caiga muy mal y sea muy malo y el lector esté deseando que le corten la cabeza» (Pittarello, 2005: 29).

Esta idea de proyección del autor en sus personajes y en su mundo narrativo puede comprenderse mejor recurriendo al concepto de *identidad narrativa* que ha propuesto Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (1984). En su trabajo Ricoeur ha evidenciado el espacio que crea la obra literaria como un punto de encuentro entre texto y lector: «la epopeya, el drama, la novela proyectan sobre el modo de la ficción maneras de habitar el mundo que esperan ser asumidas por la lectura, proporcionando así un espacio de confrontación entre el mundo del texto y el del lector» (1984: 380). La necesidad de destinatario de la narración puede verse expresada de manera clara en la siguiente reflexión del narrador de *Todas las almas*:

Todo lo que nos sucede, todo lo que hablamos o nos es relatado, cuanto vemos con nuestros propios ojos o sale de nuestra legua o entra por nuestros oídos, todo aquello a lo que asistimos (y de lo cual, por tanto, somos algo responsables), ha de tener un destinatario fuera de nosotros mismos, y a ese destinatario lo vamos seleccionando en función de lo que acontece o nos dicen o bien decimos nosotros (Marías, 1989: 185)

El pensamiento de Javier Marías sobre la narración y especialmente la narración novelesca coincide en líneas generales con el de los autores citados en estos párrafos. Todos ellos parecen señalar en la dirección indicada por Ian Watt en su clásico estudio *The Rise of the Novel*, que asocia la aparición de la novela moderna y su mayor preocupación por la intimidad sentimental a una creciente importancia de la subjetividad, una revalorización de la vida individual, y de la misma manera asocia el auge de la novela como género literario al progresivo descubrimiento de la propia subjetividad del lector moderno en la lectura de novelas (1957: 19 y 60).

Así pues, de acuerdo con lo expuesto en este capítulo, la poética literaria de Javier Marías puede definirse como una «poética integradora». Una poética que conserva esa dualidad del texto literario que Gabriela Reyes ha señalado:

el objeto de la literatura es toda la experiencia humana comunicable lingüísticamente y es la exploración de esa comunicabilidad [...] el discurso literario es a la vez una estructura lingüística no comunicativa, lo mostrado, y el producto de un ejercicio lingüístico que consiste en mostrar y en articular, así, las experiencias humanas que el lenguaje articula: lo comunicado» (Reyes, 1984: 36)

A esta dualidad responde, en la poética literaria de Javier Marías, el tratamiento estilístico que da empaque literario al material narrativo (una lección aprendida del magisterio de Juan Benet) y el elemento comunicativo que persigue la creación de un espacio compartido entre escritor y lector a través del texto literario. Una «preeminencia de la voz narrativa como eje argumental», según ha dicho Zoe Alamada (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 88). A esta conjunción de forma y contenido parecía apuntar Sandra Navarro Gil:

La prosa de Javier Marías se ensimisma desde el mismo proceso de la escritura: es la prosa del detenimiento, del afán por el detalle, que se centra en la morosidad de las reflexiones de un narrador que no tiene ninguna prisa por teminar su relato y que divaga, duda y fantasea a la vez que nos hace confidentes de su historia. Las narraciones de Marías, como la vida de los hombres, conforman recorridos complejos y laberínticos, que necesitan reordenarse porque no tienen un sentido único (2004: 192)

A lo largo de estas páginas hemos pretendido filiar el elemento comunicativo de la escritura literaria de Javier Marías a la idea de la completitud de la obra narrativa que Robert Louis Stevenson defendió en sus ensayos sobre literatura. Una aproximación que, como hemos visto, puede relacionarse con la clásica teoría de la mimesis aristotélica, en cuanto que, al no desdeñar la mostración del carácter humano en la acción narrativa, y que refuerza la vinculación de las obras de Marías con toda una tradición literaria que ha concebido la novela como una forma de conocimiento de la naturaleza humana, un espacio artístico en el que los hombres podían verse reconocidos.

Nosotros hemos querido filiar el elemento comunicativo de la escritura de Javier Marías tanto a la clásica teoría de la mimesis aristotélica como al precedente la idea de la completitud en la obra literaria que defendió Robert Louis Stevenson en sus ensayos sobre literatura. Un elemento que refuerza la vinculación de las novelas de Marías con la tradición literaria que concibe la novela como una forma de conocimiento de la naturaleza humana.

## 2.2 Las herramientas del narrar

La poética de Javier Marías se articula sobre una tensión fructífera entre, de una parte, la oclusión de la poética benetiana que lo fía todo al estilo en aras de la calidad literaria pero redundante no obstante en una opacidad referencial que oscurece por momentos la trama de la historia, y, de la otra, una poética comunicativa, más puramente narrativa, aquello a lo que en el mundo anglosajón acostumbra a llamarse *storytelling*, entendido como fuerza motriz de toda narración (Scholes, Phelan y Kellogg, 1966: 336). Este concepto de *storytelling* puede asimilarse en castellano al concepto de «narratividad» (Marchese, 1978: 282-286). En el contexto de la literatura española de los años setenta y primeros ochenta, Ródenas de Moya parece haber querido subrayar esta misma circunstancia de la obra de Marías en el siguiente balance:

Entre *Travesía del horizonte* (1972) y *El siglo* (1983), Javier Marías se dedicó de forma intensiva a la traducción (Thomas Hardy, Laurence Sterne, Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, William Faulkner y Sir Thomas Browne). Esos más de diez años no pudieron sino modificar las ideas de Marías sobre el estilo literario, del mismo modo que lo hicieron el trato personal con Juan Benet, el Rafael Sánchez Ferlosio de *Las semanas del jardín* o la tonificante reivindicación de la narratividad de Fernando Savater en *La infancia recuperada*. (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 35)

Efectivamente, Javier Marías se sitúa en la confluencia de poéticas que representan varios de los autores españoles más destacados a lo largo de la década de los setenta. Por un lado, encontramos la postura que ejemplifica Juan Benet, con su censura vehemente de cualquier concepción de lo literario que priorice los elementos documentales o informativos, aquellos que desde la perspectiva benetiana son exógenos a la quintaesencia de lo literario, como también lo son, desde su punto de vista, el entretenimiento o deleite del lector derivados del argumento de la historia narrada o de su intriga. Del otro lado, hallamos poéticas literarias más comunicativas que no desdeñan la «narratividad» o *storytelling*. Esta es la que pudo encarnar la interlocutora de Benet, Carmen Martín Gaité. En la misma línea comunicativa, encontramos el pastiche posmodernista y gozosamente narrativo de Eduardo Mendoza que se hacía evidente ya en su novela de debut de 1975 *La verdad sobre el caso Savolta*, o la defensa



que desde la literatura culta hizo Fernando Savater de las novelas de aventuras y de otros géneros populares que conservaban la esencia del *romance*. Como veremos, la postura que encarna Savater daría pie a una interesante contraposición con las posturas argumentadas por su amigo Félix de Azúa, muy cercano a las tesis benetianas durante los años setenta y que iba a emprender una revisión considerable de su poética hacia mediados de los años ochenta. A este intercambio podemos aludir como ejemplo de los dos posicionamientos estéticos que confluyen en la obra de Javier Marías.

La ironía y el pastiche culturalista de *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte* eran elementos conscientemente literarios, deudores de la estética novísima, pero eso no restaba frescura a las historias que narraban, divertidas y trepidantes, que ofrecían *también* el entretenimiento propio de las novelas de aventuras. En la misma medida, «La dimisión de Santiesteban» es un cuento de fantasmas extraño que violenta convenciones del género, pero que no renuncia a dar de sí la atmósfera misteriosa y un tanto opresiva que el lector de historias de fantasmas anhela encontrar en las *ghost stories*. Esta atracción temprana por los modelos de la literatura de género es, como vimos, un ejercicio de *progymnasmata* novísimo, pero responde igualmente a un interés duradero de la parte de Javier Marías por el cine y las literaturas de género. El aprecio como lector y el respeto literario de Javier Marías por la obra de autores que han cultivado géneros populares puede ilustrarse fácilmente citando declaraciones como la siguiente: «considero que Dashiell Hammett es autor de varias obras maestras indudables. Que su obra pertenezca a un llamado subgénero es indiferente. También Dumas escribió obras maestras en su género» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 47). Como indicaremos más abajo, el caso de Dashiell Hammett le sirve a Javier Marías para argumentar que ciertos autores de género pueden proporcionar una clase de satisfacción lectora no distinta a la que proporcionan los grandes autores literarios. Algo que recuerda a la manera en que Fernando Savater defiende las virtudes de la narración de aventuras y la necesidad que el lector siente de ser entretenido. O por remitirnos a un referente anterior, podemos relacionar la actitud de Marías con la de Edmund Wilson, quien se esforzó por rescatar para el ámbito de la gran literatura a Charles Dickens, un autor en otro tiempo minusvalorado por la crítica seria en tanto que mero escritor popular (Wilson, 1929: 9-111).

Anteriormente, nos hemos detenido en la explicación de la poética literaria de Juan Benet en los años setenta, y en la primera parte de la tesis mostramos la influencia que su concepción de lo literario tuvo en muchos escritores de la generación siguiente. La manera en que la influencia de la poética benetiana se manifiesta en los autores de esa generación novísima justifica que Gracia y Ródenas de Moya hayan podido precisar al definir la obra de estos narradores en las postrimerías de los sesenta y en los primeros setenta que «no puede hablarse con propiedad de corriente “experimental”, “neovanguardista” o “formalista” –aunque por costumbre lo hagamos-, sino de una afanosa búsqueda de fórmulas narrativas nuevas, ni siquiera antirrealista, cuyo único denominador fue la repugnancia a seguir clichés, normas y estereotipos» (2011: 573). Esta afirmación sirve para reforzar lo sostenido a nuestra vez acerca de la noción de «experimentalismo»: si por «experimental» se entiende la violentación radical de la sintaxis, eso es algo de lo que tanto Juan Benet como más tarde Javier Marías se han distanciado netamente. De su parte, Gracia ha filiado esa tendencia experimental de los setenta que sí transgredió los códigos lingüísticos (así en la obra de autores como Julián

Ríos y Mariano Antolín Rato) a la influencia de la obra de Juan Goytisolo a partir de *Señas de identidad* (Valencia, 2011: 22).

Uno de los escritores donde se percibe más claramente la influencia de la poética literaria de Juan Benet es Félix de Azúa. Un caso interesante desde la perspectiva de la generación, puesto que él mismo se ha situado como ejemplo generacional en su propia obra, especialmente en dos libros que hemos citado ya, *Historia de un idiota contada por él mismo* y *Autobiografía de papel*. En «El género neutro», ensayo de 1975 (Azúa, 1975b), es donde posiblemente se hace más patente la marca benetiana: en el énfasis en la hibridez connatural al género de la novela (lo que en el capítulo anterior llamamos una «concepción abierta» de la novela y que ejemplificamos con la famosa definición tomada de *Aspectos de la novela* de Forster), y en la importancia concedida a los elementos formales lingüísticos del texto literario, eso que como ya hemos visto Azúa, en *Autobiografía de papel*, llamaba el «protagonismo del significante».

Acerca de la volubilidad del género novelesco, Azúa se manifestaban los términos siguientes: «la novela sería aquello que lo es todo, y no aquello que nada es. O dicho de otro modo, sería el género de todos los géneros, y no el no-género» (1975b: 24). Y de manera aún más clara lo expresaba en este otro pasaje del mismo ensayo:

Parece como si la novela se comportara como la negación misma de los géneros, como aquello que los neutraliza, que los hace desaparecer en su propio estómago. Desaparecidos los géneros, queda ella sola como dueña del terreno «literario», sin límites y sin definición. La teoría, entonces, no hace más que dar vueltas alrededor de ese centro inalcanzable. Y cuando cree llegar a un posible centro, vuelve a encontrar lo que lo rodeo, vuelve a ser neutralizado, tiene que volver a empezar [...] su misma insignificancia es lo que le permite penetrar por las grietas del dogma y envenenar a los géneros puros [...] Y el fin de los géneros es el triunfo exacto de la novela, o su precio (Azúa, 1975b: 42-43).

Podemos precisar que la interpretación de Azúa coincide con la opinión de Bajtin, anteriormente citada, a propósito de la novela como género supremo de la modernidad literaria por su propia naturaleza inestable. Del mismo modo, la influencia del pensamiento de Benet acerca de los elementos «informativos» o «didácticos» en literatura se percibe en esta frase del ensayo: «Todavía en el XVIII la novela era una vergüenza y había que disfrazarla de “informe verídico” o “historia edificante”» (Azúa, 1975b: 43). E igualmente, en esta otra: «Antes, el entretenimiento se resguardaba bajo la moraleja, la historia, el documento o la vida misma. En los últimos años, ningún autor reivindica intenciones exteriores a la “literatura” como no sean intenciones políticas (Sartre y afines)» (Azúa, 1975b: 44).

Sobre la importancia otorgada al elemento formal lingüístico como característica eminente para la relevancia artística de la novela, ello se manifiesta en el modo en que Azúa señala que la novela moderna (Joyce, Roussel en su ejemplo) ha ido a desembocar en una vorágine de «palabras, palabras, palabras» (1975b: 43). Una idea que se hace de nuevo patente en la conclusión del ensayo:

El que lee una novela nada encuentra fuera del puro fluir de las palabras en un desorden que parece obedecer a intenciones insignificantes. Entretenerse en oír la desperdigada prodigalidad fonética de un idiota, como en *The sound and the fury*, o el monólogo deshecho y adormecido de una mujer hastiada, como en *To the lighthouse*, son todavía posibilidades bastante más sólidas frente a la producción novelesca más reciente [...] Todo indica que el invasor, una vez lo ha devorado todo, se devora a sí mismo (Azúa, 1975b: 44).

En el fondo de la reflexión de Azúa en 1975 se perfila asimismo la coincidencia con el pensamiento de Hermann Broch sobre los presupuestos desde los cuales debe operar el escritor literario moderno, que relegan a la categoría de *kitsch* (mal arte imitativo) la literatura consistente en la reiteración de esquemas ya conocidos, por ejemplo la novela de género, quedando así excluida del ámbito del arte y reducida al de la mera técnica (Broch, 1955: 7-31). Es pertinente señalar esta coincidencia porque a las tesis de Broch, como veremos, aludirá Fernando Savater en su defensa de la literatura de género y de la narración de aventuras.

El recorrido que Félix de Azúa propone de la novela moderna puede vincularse a la oclusividad de la poética benetiana –las «palabras, palabras, palabras»-, especialmente como se manifiesta en algunas de sus novelas, *Una meditación* o *Un viaje de invierno* en particular, donde se da un oscurecimiento notable del material narrativo, hasta tal punto que se hace difícil el seguimiento de la trama. El propio Azúa expresaría un distanciamiento considerable respecto a esas opiniones de 1975 en una conferencia pronunciada en 1988 y recogida con el título de «Una cierta habilidad» (1988: 211-220). En esa conferencia Azúa se alejaba de lo que calificaba como su periodo «experimental» de los años setenta, y certificaba una deriva más narrativa en su prosa a partir de los años ochenta. Esa misma lectura es la que haría Fernando Savater en «Historia de un idiota contada por otro amigo suyo» (1993), valorando positivamente el cambio de rumbo en la obra de su amigo.

Javier Marías ha retomado la idea del «género neutro» que Azúa manifestaba en 1975. Y así lo citaba expresamente en una entrevista de 1988: «la novela (sobre todo la novela moderna, a partir del *Quijote*) es un género neutro, híbrido, como ha dicho Félix de Azúa, un género que parece generarse él mismo. Si pensamos en el *Quijote* o en *En busca del tiempo perdido*, en el *nouveau roman* o en el *Ulises*, vemos que el término novela se aplica a muchas cosas, incluida su misma negación» (Visani, 1988).

La relevancia otorgada al aspecto formal de la novela es un sello distintivo de los nuevos narradores de los años setenta, y que podemos vincular a lo que Gonzalo Sobejano, ya en los ochenta, llamó el «ensimismamiento» del discurso literario o «novela ensimismada» (2003: 155-169 y 2007). Una metáfora descriptiva que el propio Sobejano puso en relación con los conceptos de «narración narcisista» de Linda Hutcheon, y de «noela autógena» de Steven Kellman (Sobejano, 1995: 157). Ese «ensimismamiento» es el que precisamente Constantino Bértolo parecía resaltar en su reseña contemporánea de *El hombre sentimental*:

Las setenta y seis primeras páginas de esta novela, es decir, la primera mitad del relato, son un ejemplo palpable de a qué extremos de gratuidad, pedantería e ineficacia puede llevar la falta de la necesidad o voluntad de contar algo; en otras palabras, del callejón sin salida al que lleva la presencia de un narrador dispuesto a parasitar y fagocitar cualquier otro elemento narrativo que no sea él mismo. A lo largo de todas esas páginas parece como si el autor hubiera estado huyendo con tozudez extrema de hacer lo que tenía que hacer: escribir una novela (Bértolo, 1987).

La referencia del ensayo de Félix de Azúa ocupa un papel relevante en el epílogo de *La infancia recuperada*, el ensayo con que Fernando Savater defendía la validez literaria de

la narración de aventuras clásica en 1976. Savater se hizo eco del texto de Azúa en este pasaje que conviene citar por extenso:

Mientras estaba atareado en la redacción de este libro, ya escrito el capítulo dedicado a «La evasión del narrador», he podido leer un clarividente ensayo de Félix de Azúa sobre la novela (*El género neutro*, en “Los Cuadernos de la Gaya Ciencia”, II) que me ha suscitado nuevas y desencantadas reflexiones sobre la muerte de las historias. La novela desemboca en la autofagia verbosa del *Finegan's Wake* o en los gruñidos y balbuceos de los personajes de Becket, varados en su corrupto limbo de impotencia y desolación. Las “novelas divertidas” son parodia o simulacro, que mienten las peripecias que prodigan por mera convención comercial o por apocamiento del ánimo ante el borboteo sulfuroso de la realidad sin héroes que nos corresponde habitar. La novela ha neutralizado todos los géneros en un magma que podríamos denominar, con una expresión tomada de la más reciente lingüística, una “mermelada semántica”. Incluso ha asimilado y digerido, en cierta forma, ese cuento o narración que yo he tratado de deslindar de ella en el primer capítulo de este libro. *La isla del tesoro* o *Los primeros hombres en la Luna* son a fin de cuentas novelas, ni más ni menos que *Absalón, Absalón* o que *Molloy*; es más, son novelas que hoy a nadie se atrevería escribir, excepto esos escritores de segunda case, cuyo bendito mal gusto les ancla en el pasado para que desde allí sigan contando, como si el tiempo no fuese con ellos. ¿Deberemos hablar de «novelas-narración» frente a «novelas-novelas»? En las primeras se conservaría el cuento, la historia, tal como el insecto aprisionado en una gota de ámbar, mientras que las segundas serían ámbar puro, en cuya amarillenta lividez nada podría vislumbrarse. Sin embargo, ambos casos son fatales, desde el punto de vista de ese lado épico de la sabiduría que es el cuento según Benjamin: puesto que no se manifiesta más que en su prisión de ámbar, el insecto es un espécimen prehistórico que sólo puede estar muerto o ausente. El cuento se perpetúa en la traslúcida amalgama de la novela, que le oculta y deforma no menos que le revela; solidificado, tieso, antepasado inexplicable de sí mismo, más parece una corrupción de la pureza sin tropiezo que le envuelve que un prisionero o una reliquia. Convencidos ya de esto el buen gusto y la perspicacia crítica de la época, la viscosidad del ámbar fluye sin trabas, una vez desalojado el molesto huésped, atenta solamente al reiterado prodigio de su autorreproducción vacía. Pero de lo que nada alcanzamos a saber es del libre vuelo del insecto. Porque algo es indudable: el insecto no ha nacido para el ámbar ni para la aniquilación, sino para volar en lo abierto. A mí, por decirlo de algún modo, lo que me interesa es el insecto, no el ámbar; este último no fatiga como esos platos excesivamente copiosos y demasiado iguales a sí mismos, una fuente de espagueti, por ejemplo, en los que no se sabe qué aburre antes, si la inacabable cantidad o la mismidad monótona del contenido. La pregunta en este punto es: ¿puede disociarse de algún modo el insecto del ámbar? Porque yo cedo de buen grado el ámbar a quienes sean capaces de paladear la exquisitez recóndita de su inaparente diversidad o las magias regulares de su fábrica. Pero ¿a qué selva deberé remitirme para encontrar insectos volanderos en gozosa libertad? ¿Han existido tales bichos alguna vez? ¿No serán una suerte de sombras o secreciones del mismo ámbar, que los ingenuos tomamos por autónomos seres cautivos? ¿Nunca los ha habido realmente? ¿Los hubo pero ya no los hay? ¿Pasó su hora? O, por dejar la ya enfadosa metáfora de la mosca atrapada, me pregunto si será posible librar a la historia del engrudo fosilizador de la novela; en una palabra, si es posible rescatar al cuento de la literatura y devolverlo a su verdadero terreno: la ética, la iniciación o la magia [...] ¿Es descabellado suponer que mientras haya gente afectada por esta maldición del ansia insaciable de cuentos, incapaces de considerar la sabiduría o el amor fuera del prisma de lo narrativo, inútiles para otra perspectiva de la acción que no sea el punto de vista del héroe, es descabellado suponer que mientras haya enfermos incurables del mito, como lo soy yo, las historias perdurarán aunque se hunda la literatura y la cultura toda que conocemos? Pero si el tiempo es tan fuerte como parece, si nada puede escapar a la usura de la historia y, arrastrados por el *maelstrom* de los años, los cuentos desaparecen finalmente de la palabra y la memoria de los hombres, prometo solemnemente resucitar para volver a contarlos (Savater, 1976: 227-228 y 232)

Efectivamente, en el ensayo de Fernando Savater de 1976 se percibe la influencia del pensamiento de Walter Benjamin al distinguir narración literaria de narración tradicional, o «narración pura», como dice Savater, aquella heredera del cuento oral folclórico, que pone en primer plano la «narratividad» del relato

(*storytelling*). Por el contrario, como se infiere a partir del pasaje citado, la novela literaria enfatiza y dirime su valor en los aspectos formales, lo que empleando la terminología de Genette son los aspectos *remáticos* del texto.

Una característica del texto literario que podemos resumir en su autorreflexividad: por decirlo en los términos de Mukarovsky, el mensaje de la obra literaria está dominado por su función estética, a la que se subordinan todas las funciones comunicativas (Marchese, 1978: 181). Operando desde su investigación sobre la modernidad estética, Ródenas de Moya ha situado en la autorreferencialidad del texto la condición necesaria de su «literariedad» (1998: 83-90). Un rasgo dominante que ha caracterizado la «ficción contemporánea» -literaria, podemos añadir nosotros-, que «queda amparada bajo las etiquetas de Modernismo y Posmodernismo» (1998: 87).

Puede deducirse fácilmente que esta definición de lo literario choca con la defensa de ese otro tipo de literatura, directa y comunicativa, la de aventuras y de género, que emprendía Fernando Savater. Como también el punto de vista de Savater colisiona con un aspecto fundamental de la poética de Benet: la primacía a ultranza del estilo (y por tanto de la autorreflexividad) como valor literario preeminente<sup>178</sup>.

Así, el primer capítulo de *La infancia recuperada*, titulado «La evasión del narrador» (Savater, 1976: 25-49), era un alegato contra el descrédito de la novela de aventuras, una validación del sustrato ético que alimenta las peripecias de los héroes de acción. La tesis de Fernando Savater sobre la narración de aventuras puede resumirse diciendo que lo que esta enseña, de forma pragmática, mediante el ejemplo, es la virtud moral de la valentía: el valor que demuestran los héroes del relato de aventuras. A ello Savater ha dedicado ensayos como «Esplendor y tarea del héroe» (1981: 419-444), «La voluntad de valor» (1982: 53-61) o «El héroe como proyecto moral» (1986: 99-120). Una lectura que coincide con la interpretación propuesta por Frye acerca de la identificación del lector con el héroe del relato de aventuras (1977: 247 y 405).

Fernando Savater, en «La evasión del narrador», cita y se apoya explícitamente en el ensayo *El narrador* de Walter Benjamin, de donde toma la dicotomía entre «narrador» y «novelista» (Savater, 1976: 30-39; Benjamin, 2008: 79-81). Términos tras los cuales se esconde la dualidad narrativa que la crítica anglosajona ha designado con las denominaciones de *romance* (narración) y *novel* (novela)<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup>Como nota al margen, es interesante mencionar que ambos escritores polemizaron públicamente a propósito sobre este asunto: primero Juan Benet, en el artículo «Pan y chocolate» (1982: 85-90), desdeñó por infantil la defensa de Savater de la narración de aventuras, que comparó a la merienda a base de pan y chocolate de los niños, un alimento que el lector adulto debe abandonar a favor de lecturas de mayor enjundia; por su parte, Fernando Savater replicó con «Cuestión de estómagos» (1983: 93-96), el fondo de cuya argumentación puede resumirse en que el gusto literario no debe despreciar las virtudes que encierra la narración popular o la ficción comercial, y que el mejor lector no es el que tiene un gusto más exquisito, sino aquel «lector omnívoro» capaz de filtrar adecuadamente todo lo que ofrece cada tipo de literatura. Así pues, el enfoque de Fernando Savater se opone a la censura implícita del género popular que se desprende del pionero trabajo sobre estos desde el punto de vista de la sociología literaria a cargo de Andrés Amorós en *Subliteraturas* (1974).

<sup>179</sup>No está de más añadir que es preciso no confundir la denominación *romance*, en el sentido de narrativa heroica o de aventuras, con la composición en verso llamada «romance», ampliamente conocida en los estudios hispánicos (Deyermond, 1971 y Sobejano, 1978), puesto que este solapamiento terminológico

La novela moderna puede caracterizarse por su tendencia a reproducir de manera fiel la realidad ordinaria (y por lo tanto tiende a gravitar en mayor o menor medida hacia el realismo literario), mientras que el *romance* tiende a una idealización de la realidad y a conservar elementos maravillosos tal como se encuentran en la novela medieval y en los géneros épicos y dramáticos de la Antigüedad (Fowler, 1982; Frye, 1977; Pavel, 2003; Wellek y Warren, 1949). Una de las mejores definiciones es la que formuló Clara Reeve en 1785 en el libro titulado *The Progress of the Romance*: «La novela es una pintura de la vida y de las costumbres reales y de la época en que se escribe. El romance describe en estilo alto y elevado lo que nunca ha ocurrido ni es probable que ocurra» (Wellek y Warren, 1949: 259).

Lo que en su ensayo de 1976 Savater llama «narración» o «cuento» es el relato tradicional premoderno, distinto del género literario de la «novela», que cristaliza con el auge de la burguesía en el siglo XIX (1976: 29-44). Posteriormente a la escritura de *La infancia recuperada* Savater ha asimilado su descripción del «cuento» o «narración» al término inglés *romance* a partir de su lectura de Northrop Frye (Savater, 1987: 14). Los términos que utiliza Fernando Savater concuerdan así con el empleo más frecuente por parte de los escritores hispánicos de «cuento», «relato» y «narración» para referirse al concepto inglés de *romance* (Marchese, 1978: 84). Savater define así estas formas de narración: «cuantas formas de ficción dan prioridad a la acción sobre la pasión, a lo excepcional sobre lo cotidiano, al viaje sobre la permanencia, a lo iniciático sobre lo costumbrista, a lo ético sobre lo psicológico, a la riqueza de la invención sobre la fidelidad de la descripción» (1983: 100). En un sentido muy parecido, el cervantista Edward C. Riley tipifica el *romance* como un género literario en el que prevalece el elemento imaginativo –así en los libros de caballerías– en contraposición a la «moderna novela realista» (1986: 20). Ambas definiciones están muy cerca de la diferenciación en las tipologías narrativas de los dos géneros que había explicitado ya en el XVIII la novelista inglesa Clara Reeve: «the Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written» (Allot, 1978: 14). La caracterización de Reeve ha pasado a ser canónica en el ámbito de la crítica inglesa para discernir entre ambas formas narrativas: *romance*, narración heroica con tendencia a la idealización, lo fantástico y la acción en un tiempo pasado de prestigio o mítico; *novel*, relato apegado al tiempo presente y la vida cotidiana en el que subraya la verosimilitud realista y psicológica de los personajes (Beer, 1970; Scholes, Phelan y Kellogg, 2006: 6-7; Ioan Williams, 1970). Al respecto es también pertinente traer a colación las tipologías que postula Kathryn Hume para acotar el terreno del género *romance*, un modo recurrente de la ficción en la tradición occidental (1974 y 1984). Como Hume e igualmente Riley, para quien *romance* y *novel* «son dos clases diferentes pero relacionadas de la narrativa de ficción en prosa» (1986: 24), también Alistair Fowler, al estudiar el sistema de los géneros literarios, ha señalado que pese a que desde el siglo XIX la noción de *romance*, entendida como relato con fuerte tendencia a lo imaginario, comienza a adquirir una connotación antagónica a la de

---

puede ocasionar alguna confusión entre los lectores y estudiosos de habla hispana. Hasta el siglo XVIII se conserva en inglés la distinción entre los términos *romance* (del francés *roman*) y *novel* (del italiano *novella*): con ello se alude a dos tipos de ficción en prosa diferentes. Un ejemplo clásico de esta distinción lo encontramos en el prólogo a *El castillo de Otranto* (Walpole, 1982), novela germinal en la tradición de la literatura gótica publicada en 1764. Podemos citar también el caso de Nathaniel Hawthorne, que hace esta distinción en el prefacio a su novela *La casa de los siete tejados* (1883: 13).

*novel*, narración que se define por su verosimilitud y naturalismo (2002: 141 y 253), existe una filiación entre ambas formas de ficción a través de sus sucesivas mutaciones históricas (2002: 168).

Riley, como hace Savater implícitamente en sus escritos (1976 y 2008), concede autonomía al género del *romance*, y ve en diversas manifestaciones de la cultura *pop* de masas una prolongación en el siglo XX del viejo *romance*: en las novelas y películas de James Bond, en *La guerra de las galaxias* o los cómics de Superman (1986: 23). Y asimismo, Northrop Frye ha visto en la literatura popular contemporánea «un modo del romance con una fuerte tendencia inherente al mito<sup>180</sup>» (1977: 73), cuyo elemento esencial «es la aventura, lo cual significa que el romance es, por naturaleza, una forma de secuencia y procesión» (1977: 246). Una definición que parece, pues, querer enfatizar la «narratividad» destacada de este género literario.

La vindicación del relato de aventuras llevada a cabo por Fernando Savater se convertía en una defensa pionera en España de la literatura de género y de las virtudes que ésta encerraba. Por su pertinencia, queremos citar por extenso las palabras de Savater en el capítulo de *La infancia recuperada* dedicado a las novelas del oeste, donde podía leerse:

Habría que razonar una defensa de las literaturas de «género», como las novelas policíacas, del Oeste, de ciencia-ficción o de terror, condenadas al limbo de lo *kitsch* por decisión de Hermann Broch. Los relatos de género tienen un falso argumento, es decir, su verdadero argumento es la convención misma que los define como género. Cuando alguien dictamina que todas las novelas del Oeste o todas las policíacas son iguales formula una definición, no una crítica de las literaturas de género. Todas son iguales –en cierto sentido, son la *misma*–, porque juegan esencialmente con un solo tema, deliberada y ritualmente en lo formal, cuya repetibilidad infinita es lo auténticamente *fascinante* para el aficionado. Al lector de relatos de género lo que le gusta fundamentalmente es que son todos iguales, siendo empero también innegablemente distintos y no sólo en lo circunstancial: lo mismo ocurre con los días de nuestra vida. Algo idéntico retorna sin cesar, un conflicto irresoluble, un núcleo esencial de sentido, un arquetipo afortunado que más que penetrar desde el exterior en nuestra imaginación parece encontrarse desde el origen en ella, pero esta reiteración arrastra un flujo incesante de diferencias, una variabilidad tanto más abrumadora cuanto que se modula en un solo registro. Este vivo contraste de lo diferente sobre el cañamazo de lo idéntico es la fuerza de las literaturas de género. La obra genial, dentro de cualquiera de éstas, es la que alcanza el punto máximo de originalidad y diferencia, sin por ello dejar de aportar otra vez el núcleo esencial de la convención genérica. *El Quijote*, respecto a las novelas de caballerías, es un ejemplo tópico de esto. Broch las condenó como *kitsch* porque aspiran demasiado obvia y crudamente a causar un *efecto*; pero esta impaciencia eficaz (cumplir de inmediato la promesa de aportar nuevamente el arquetipo argumental esperado) es necesaria para resaltar la delectación en la diferencia que construirá la peculiaridad incidental de la trama. Naturalmente, todos los géneros están llenos de *tics*, de estereotipos, de fórmulas hechas; pero

---

<sup>180</sup>Frye sitúa el *romance* en un espacio intermedio entre la narración mítica y el moderno realismo de la novela (1971; 1977: 182 y 200-215). De la vinculación del mito con la narración y sus aspectos culturales, antropológicos y filosóficos, hay que remitirse también a Blumenberg, 1979: 191-235; García Gual, 1987; Eliade, 1962; Hume, 1984; Scholen, Phalen y Kellogg, 2006: 11-16. Para la dimensión ética de la narración del mito conviene añadir, además de las citadas ya, la siguiente referencia de Savater (1984a), así como las apreciaciones de Benjamin en relación a las ideas de *märchen*, novela y mito (1971: 98-99 y 191; 2008: 86-88). En el ensayo *La escritura profana* (1976), Frye postula la idea de que toda narración ficcional «profana» (no religiosa) tiene como fuente última el *romance*, distinguiendo, a partir del ensayo de Schiller sobre «poesía ingenua» y «poesía sentimental», entre *romance* «sentimental» y *romance* «ingenuo», siendo el primero un producto más elaborado literariamente y siendo el segundo una narración más cercana al relato folclórico, como las dos fuentes principales de la novela moderna.

quien no soporta en modo alguno el *amaneramiento* no está hecho para gozar de la literatura y le bastarán cien libros clásicos y enteramente «individuales» para alcanzar el techo de la cultura necesaria en lo literario. ¿Qué sería de Shakespeare o Kafka sin amaneramiento? Los géneros revelan que toda situación es literalmente inagotable, que la época, lo geográfico, un delito de sangre o el hábito de la carne (caso de uno de los géneros más prototípicos, la novela erótica) bastan para circunscribir un microcosmos textual de posibilidades desconcertantemente inagotables. Los géneros nacen de una decisión plenamente consciente –artificial– de tres o cuatro imitadores de talento y mueren por un desinterés combinado [...] de escritores y público. No son eternos ni inmutables: en esto, como en todo, hay que ser nominalistas. El único género que nace con el origen mismo de la literatura es el erótico; no es fácil aceptar que desaparezca algún día, pero esta posibilidad no puede ser excluida *a priori*. Los cuentos de terror son casi tan antiguos y su desaparición no es menos improbable, pero no menos posible. ¿Con qué ánimo deberíamos imaginar una humanidad libre por igual de los temblores del cuerpo y del alma, purgada tanto de la beldad atractiva como de lo monstruoso, olvidada juntamente de Drácula y de Moll Flanders? (Savater, 1976: 167-169).

De este modo, la argumentación de Savater se aparece afín a las mencionadas ideas de Javier Marías a propósito del género de los cuentos de fantasmas, o a su declaración sobre Dashiell Hammett, quien pese a ser un autor circunscrito a un género concreto y claramente tipificado (el policiaco), logra alcanzar la genialidad, la máxima originalidad, «lo diferente sobre el cañamazo de lo idéntico», en palabras de Savater; es decir, ejemplifica modélicamente un género dado y a la vez desborda los límites de ese mismo género en el que se sitúa, tal como hacía *El Quijote* con las novelas de caballerías. Para la óptica que adaptamos en nuestra exposición conviene señalar, a propósito de la pervivencia de elementos propios del *romance* en la literatura popular de género, que Jerry Palmer ha visto también en el thriller y la novela policiaca descendientes modernos del *romance* (1979).

En consecuencia, Marías podía escribir de Hammett que «es verdad que para sus novelas se han buscado términos alternativos al de “policiacas”, pero no es menos cierto que [...] podrían incluirse en el género aunque también lo trasciendan» (2000: 348). Porque, en efecto, «en Hammett lo que invita a prestar atención y seguir leyendo no es la curiosidad ni es el hilo argumental [...] Lo que queda de Hammett es lo mismo que queda tras la lectura de las grandes novelas: una voz, un tono, una escena, un gesto, la manera en que alguien habló o sostuvo un cigarrillo o se ladeó el sombrero, la sequedad de unas frases o la muerte de un perro» (2000: 348-349). O lo que es lo mismo, detalles a menudo «impertinentes», o superfluos, que no se ajustan a la convención genérica de los relatos policíacos según la cual todos los ingredientes o personajes deben contribuir al esclarecimiento de la trama y su conclusión: la resolución del misterio detectivesco.

En el elemento lúdico de la literatura que Fernando Savater realza en *La infancia de recuperada* volvemos a encontrar una idea que habíamos visto avanzada ya por Javier Marías en «Desde una novela no necesariamente castizada» en lo que se refiere a la lectura en primer lugar como fuente de placer y entretenimiento; por eso, opinaba Marías, la literatura española, realista o peor costumbrista, resultaba aburrida a niños y adolescentes, «los representantes más conspicuos de la inocencia» (2000: 56). Gran parte de la efectividad de ese entretenimiento surge del placer que proporcionan los *topoi* y las peripecias de las historias, como las de los gangsters o de aventureros marítimos que pueblan las dos primeras novelas de Javier Marías: el reconocimiento de unos arquetipos genéricos que son fundamentales en el goce del aficionado, según argumentaba Savater. Así, la reflexión de Fernando Savater sobre la literatura de aventuras se aparece como refrendo teórico y filosófico de la praxis literaria de muchos



escritores de su generación, Marías particularmente, pero también Gimferrer, Leopoldo María Panero o Terenci Moix, que incorporan en sus obras los mitos y fetiches literarios y cinematográficos de sus infancias: un gesto de esnobismo generacional pero a la vez un gesto que pretende subrayar también el deleite, el entretenimiento que proporciona la experiencia narrativa, literaria o cinematográfica. Del efecto liberador que tuvo esta «desculpabilización» del gusto en una generación de lectores ha dado cuenta Juan Antonio Rivera (2005: 20-23).

De un modo parecido a cómo Savater justificaba la necesidad de la recurrencia de figuras arquetípicas en los relatos, la medievalista Victoria Cirlot razona el efecto estético que el lector experimenta ante las figuras recurrentes de los ciclos del *romance* medieval: «un intenso placer embarga al lector de las viejas historias en las que resuena un murmullo familiar, un ritmo que desemboca en un desenlace ya conocido, una estructura en la que, con más o menos variantes, se insertan unos sucesos que forman parte de nuestra propia vida. Es el placer del reconocimiento, porque si es grande el placer que se experimenta con la novedad, un sabor muy particular posee el que acompaña la recepción de lo antiguo» (2005: 9). De manera parecida, reflexionando sobre el éxito de la moderna literatura de género, Umberto Eco (1979b) ha hecho notar que buena parte de la efectividad emocional de algunos productos de la cultura de masas contemporánea –por ejemplo, la película *Love Story* y las novelas de James Bond de Ian Fleming– radica en su hábil combinación de «elementos arquetípicos» universales «que son los mismos que han dado prueba de eficacia en los cuentos tradicionales» (1979b: 175).

Alexis Grohmann vio acertadamente en las dos primeras novelas de Javier Marías el antecedente de novelas españolas posteriores, de ambientación extranjera y sin personajes españoles, que se harían más frecuentes a partir de los años ochenta, y de las que se encontrarían ejemplos entre las obras de Jesús Ferrero, Soledad Puértolas, Terenci Moix, Luis Antonio de Villena, Javier García Sánchez o Eduardo Mendoza (2002: 50). Sin embargo, al calificar *Los dominios del lobo* de «primera novela española extranjera» Grohmann no tenía en consideración que un precedente lo hallamos en las novelas populares, la llamada en España «literatura de quiosco» o «de a duro», por ejemplo, la del género western, como las de Silver Kane (Francisco González Ledesma), José Mallorquí o Marcial Lafuente Estefanía –epígonos españoles de escritores *pulp* americanos como Zane Grey–, de gran difusión en todo el país hasta la década de 1980, en que el *best-seller* americano pasará a ser el gran suministrador de literatura popular (González de Parga, 2000). Empleando la denominación de Mario Vargas Llosa son los «escribidores» que se diferencian los escritores «serios». Como ha dicho Sergio Vila-Sanjuán: «A lo largo del franquismo las editoriales produjeron un abundante cantidad de subliteratura. Las novelas de guerra, de amor, del Oeste, proliferaban en los quioscos; muchas de ellas alcanzaban tiradas superiores a los *best-sellers* oficiales. Los nombres de José Mallorquí («El coyote»), Marcial Lafuente Estefanía o Corín Tellado se hicieron míticos para muchos españoles» (2004: 64).

*Los dominios del lobo* marca quizás también el inicio de una absorción en el ámbito de la literatura culta de recursos propios de los géneros habitualmente tenidos por infraliterarios (Andrés Amorós, 1974; Eco, 1965 y 1979b), que tendrá continuación en la tradición reciente de la literatura española, comenzando por la evidente mixtura de géneros populares en las novelas de Eduardo Mendoza. El mismo Javier Marías ha

asegurado: «Eduardo [...] con su primera novela sentó las bases de un tipo de narrativa apenas cultivada con anterioridad en España y que, con posterioridad, ha tenido numerosos seguidores e imitadores [...] Ha dignificado el humor en la tradicionalmente ceñuda literatura española; ha incorporado técnicas novedosas y géneros subestimados, ennobleciéndolos» (Moix, 2006: 42). Y viceversa podemos encontrar en la narrativa de Marías un precursor hispánico de esa literatura narrativa de Eduardo Mendoza, y por eso Marteen Steenmeijer, ha podido escribir que *Los dominios del lobo*, «llena de aventuras y peripecias y, además, escrita en un estilo muy ligero y transparente [...] preludivió [...] a la narrativa de Eduardo Mendoza» (2001: 7). El mismo Eduardo Mendoza se reconocía continuador de la senda iniciada por Javier Marías con sus dos primeras novelas: «Su aparición a principios de los setenta con *La travesía del horizonte* me causó gran efecto. Era, que yo sepa, la primera novela que recuperaba la narración pura de nuestra infancia, lo que luego Fernando Savater explicó en *La infancia recuperada*» (Moix, 2006: 252). No olvidemos que Javier Marías declaraba en 1984 que Fernando Savater «sin decirlo, bastante ha explicado sobre esta generación en su libro *La infancia recuperada*» (2000: 58).

La reformulación de la literatura española que desemboca en *La verdad sobre el caso Savolta*, y otras novelas de Mendoza, tiene un eslabón en el ennoblecimiento previo del modelo cinematográfico y los clichés de género en *Los dominios del lobo*. Ya señalamos la reivindicación de Marías del cuento de horror o de fantasmas, que se hace extensible a otros géneros «menores», así la estima por las cualidades literarias de escritores como Dashiell Hammett o Ian Fleming, cuya pericia, a menudo pasada por alto, los hace trascender las limitaciones y esquemas más mecanizados de sus respectivos géneros, policíaco y de espionaje respectivamente. A propósito de las obras de Hammett, Marías sostiene que «dependen mucho más del discurrir y de la voz que cuenta que de los hechos narrados» (Marías, 2000: 348). Mientras que en *Tu rostro mañana* puede leerse una valoración positiva del estilo literario de Ian Fleming, después de que el protagonista Jacobo Deza haya ojeado una novela de James Bond. El narrador comenta sobre el creador de 007: «El cual [Ian Fleming], dicho sea de paso, y a juzgar por las escasas páginas que leí en el estudio de Wheeler, me pareció mejor escritor, más hábil y perspicaz, de lo que la altiva Historia de la Literatura se ha avenido a concederle hasta ahora. La descripción que venía a continuación de Rosa Klebb, sin ir más lejos, contenía hallazgos curiosos y bien estimables, copié algunos párrafos» (2009a: 160).

En numerosas novelas de madurez de Javier Marías vamos a encontrar elementos característicos de la literatura de género en unas novelas que con propiedad no pertenecen a ningún género popular. Sobre este aspecto de la escritura de Javier Marías es pertinente citar la distinción que ha establecido Santos Sanz Villanueva entre la literatura de género propiamente dicha, y la literatura que emplea *recursos* de género. Así acerca de la eclosión de la novela policíaca en España en los años ochenta, Sanz Villanueva escribía: «Este fenómeno de la novela criminal o policíaca habría que deslindarlo en una doble dirección. Por un lado, las novelas que con mayor propiedad pueden encajar dentro de esa etiqueta y, por otra, libros que utilizan el recurso al suspense, la intriga o la investigación como componente destacado del relato» (Villanueva, 1992: 257).

Es posible encontrar fácilmente, en novelas de madurez de Javier Marías, elementos característicos de la literatura de género, que funcionan como ingredientes

del relato pero que no lo determinan. Por ejemplo, las descripciones de los encuentros amorosos en *Así empieza lo malo* que es posible filiar al género erótico, en especial la escena del coito entre el joven De Vere y Beatriz Noguera (la esposa de su empleador y maestro Eduardo Muriel), por citar un episodio especialmente subido de tono (Marías, 2014a: 386-387). O más ampliamente, los encontramos en los enredos de celos y amores contrariados que en *Los enamoramientos* remiten a la novela sentimental y a las convenciones del género negro: Díaz-Varela está enamorado de Luisa, la esposa de su mejor amigo Miguel Desvern, cuyo asesinato trama para hacerse con ella (2011a: 168). Una historia de tinte sentimental la encontramos también en una de las líneas argumentales de *Todas las almas*, en la relación adúltera que mantienen el narrador y Clare Bayes (1989: 45) como antes la madre de Clare había mantenido una con otro hombre, tal vez John Gawsworth (1989: 247).

Cabe mencionar igualmente, el sustrato que proporciona el thriller de espías en *Tu rostro mañana*, subrayado conscientemente en este caso por la deliberada referencia intertextual a las novelas de Ian Fleming. O el vínculo que *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí* mantienen con el relato policiaco, donde el esclarecimiento de una muerte es el desencadenante de la narración.

En estas dos novelas encontramos igualmente una variación atípica que transgrede las normas genéricas y que permite demostrar que las novelas de Marías no pueden circunscribirse a la ortodoxia del género. Así, en *Corazón tan blanco* el «asesino» (Ranz, padre del narrador y protagonista) no es el causante directo de la muerte con que se inicia el relato, sino que el suicidio de Teresa Aguilera vino provocado por el remordimiento al saber que Ranz, el que sería su marido, asesinó a su primera esposa para poder después contraer matrimonio con la que sería su segunda esposa, la chica cuya suicidio se narra en el primer capítulo de la novela (Marías, 1992a: 105-110).

Como en un relato de intriga, a la manera de las narraciones de Edgar Allan Poe, el núcleo de la historia para estar contenido en el arranque mismo del libro, para interesar al lector, seducirlo y, en suma, intrigarlo. Este hecho no ha pasado desapercibido para José-Carlos Mainer, quien ha opinado que los respectivos inicios de *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí* «tienen casi una función de sumario del texto que sigue» (2000b: 255). Mainer ha comentado así el comienzo de *Corazón tan blanco*:

Todo el relato está ahí, como iremos sabiendo luego. Lo único que tiene que hacer Marías es tirar del hilo, desenredar esa maraña de prosa y mostrarnos que esa muchacha suicida es la tía del narrador, que su viudo casó más tarde con la hermana de la muerta y le engendró a él y que, al cabo, ha ser quien descubrirá sin quererlo -«no he querido saber, pero he sabido...»- el oscuro secreto que encerraba todo: un turbio misterio que se integrará en la vida de esos personajes vagamente inquietos, acomodados y acomodaticios, que son los héroes de la prosa dubitativa del autor (2000b: 255)

Leído de esta manera, la conocida frase con que comienza la novela -«No he querido saber pero he sabido» (Marías, 1992a: 105)- puede interpretarse como el inicio de una atípica pesquisa policial por parte de Juan Ranz Aguilera, el narrador y protagonista de *Corazón tan blanco*. De manera parecida, en *Mañana en la batalla piensa en mí*, asistimos a otra interesante inversión del procedimiento del relato policiaco convencional. En esta novela no se trata de averiguar la identidad del causante

de la muerte de Marta Téllez -la muerte se produjo por un azar infortunado, posiblemente un aneurisma o un infarto cerebral (Marías, 1994: 117 y 343)-, sino de averiguar la identidad de esa mujer misteriosa, a la que el narrador Víctor Francés apenas conocía, cuando ella murió en la noche del que iba a ser su primer y adúltero encuentro amoroso (Marías, 1994: 13). Así, en estas variaciones distorsionadoras del tópico, podemos ver un rasgo definitorio de la literatura que se diferencia de la ficción popular: la problematización que frustra las expectativas del lector, como ha subrayado Umberto Eco en *El superhombre de masas* (1979b: 16-17). Pero son ejemplos que demuestran la perduración de un imaginario novelesco fecundado por la literatura de género y el cine, que permite ver una continuidad entre los inicios novísimos de Javier Marías y el decurso posterior de su narrativa.

Ese imaginario popular es un elemento que permite establecer una conexión con el público lector, algo que Javier Aparicio Maydeu ha puesto de manifiesto: «La ficción de género [...] crea imaginario en el lector y lo familiariza con las técnicas narrativas adiestrándolo y convirtiéndolo en un lector competente, y no parece concebible denostarla si se piensa en la fecunda influencia que ha ejercido sobre algunas de las obras más sobresalientes de la ficción contemporánea» (2008: 630). Una de las herramientas que proporciona la ficción de género es el manejo competente de una intriga; y, como ha subrayado Umberto Eco, remontándose a Aristóteles, «uno de los compuestos que, según una tradición muy antigua, suscitan emociones es una intriga bien trabada» (Eco, 1979b: 13). Así, el uso de los recursos de género lo que hace es enfatizar el *storytelling* (la narratividad) al cuidar especialmente la trabazón de la intriga y propiciar una identificación o respuesta emocional por parte del lector. Alexander Steele, decano del prestigioso Gotham Writers' Workshop, propone esta breve y útil diferenciación entre *ficción literaria* y de *género*:

La ficción literaria hace referencia a los relatos que de alguna manera aspiran a ser considerados «arte». La mayoría de ellos atraen a unos lectores de cierta élite, en particular cuando se trata de cuentos. La ficción de género nos presenta relatos que suelen clasificarse según los populares géneros de misterio, suspense, terror, fantasía, ciencia ficción, oeste y romántico. En este caso las narraciones se dirigen a un público más amplio. (En inglés existe el término *mainstream fiction* para hablar de la ficción literaria que además tiene atractivo comercial). La distinción más sencilla consiste en decir que la ficción de género es entretenida, popular y menos importante que la literaria que, por el contrario, busca mayor profundidad y exigencia artística. Esa idea es en parte verdadera. La mayoría de los escritores de género admitirán con orgullo que su principal motivo para escribir es que sus lectores se entretengan. En general, los autores de ficción literaria afirmarán con rotundidad que están intentando expresar algo sobre la condición humana (2003: 19).

Prosiguiendo con Umberto Eco, es interesante recordar su ensayo «El texto, el placer, el consumo» (1985: 112-122). Eco establece ahí una distinción pragmática entre las narraciones que aspiran al placer del «qué», del enunciado, de lo que acontece en el mundo de ficción, y las narraciones que aspiran al placer del «cómo», el placer de la enunciación: las primeras se dirigen a lectores de primer grado y las segundas a lectores de segundo grado (1985: 112-113). De acuerdo con Eco, sólo las narraciones pertenecientes a la segunda clase son obras con fines estéticos; sin embargo, éste no desprecia esas otras narraciones de segundo grado, sino que destaca positivamente el impacto emocional que tienen en el lector a través de la identificación de aquél con lo narrado. Las ideas de Umberto Eco son deudoras de la teoría mimética de Aristóteles, que cifra en la catarsis el éxito de la representación artística (aunque, según el parecer

de Eco, no pueda hablarse de dimensión estética de la obra si sólo se pretende la catarsis del lector). Veamos cómo Eco desarrolla su exposición a partir del ejemplo de *1984* de George Orwell:

No vence por razones de estilo, no cuenta bien una historia nueva, y, sin embargo, se vuelve importante por razones afines a las que vuelven inolvidables y memorables los mitos y las grandes revelaciones de los místicos. Si la dialéctica estética tradicional se desarrolla entre el placer del qué y el placer del cómo, libros como el de Orwell nos colocan ante la experiencia de un cómo modesto y de un qué ya más que sabido, al fin y al cabo. Pero la naturaleza del qué nos impide limitarnos a la dialéctica estética y nos deja (tal como en otros tiempos decían ante la impresión de lo sublime, que es algo distinto de lo bello) inquietud ante un misterio. En efecto, lo que nos conmueve ante *1984* no es que se pueda haber escrito ese libro, sino que algo semejante pueda sucedernos también a nosotros. Así, pues, como recordaba Kant en relación con el placer de lo sublime, no estamos gozando con una regularidad sin meta, un universal sin concepto ni un placer sin interés, sino con la desproporción entre razón e imaginación, con algo que pertenece (inquietantemente) a las profundidades de nuestra alma y no a la superficie o a las profundidades del objeto (Eco, 1985: 114-115)

La reflexión de Umberto Eco en ese ensayo de 1985 se relaciona con la desarrollada anteriormente en *Apocalípticos e integrados* a propósito de *El Gatopardo*. Eco proponía la novela de Lampedusa como ejemplo de obra que ocupa un virtuoso punto intermedio entre la literatura más difícil y exigente y la literatura comercial y popular. La reflexión de Eco se inserta dentro de su crítica a la distinción de los tres niveles culturales en el medio literario norteamericano de los años sesenta: *high, middle* y *low* (Eco, 1965: 39-78). Sobre ello Umberto Eco escribe: «sólo en las interpretaciones más esnobes de los tres niveles se identifica lo “alto” con las obras nuevas y difíciles, inteligibles únicamente para los *happy few*. Piénsese en una obra como *Il Gatopardo*» (Eco, 1965: 64). La valoración de Eco se acompaña del comentario a un pasaje de la novela de Lampedusa: la descripción de la heroína Angélica (Eco, 1965: 142-143). Eco contrapone positivamente el ejemplo de Lampedusa a los de Proust y Salgari, representantes respectivamente de la «alta literatura» y de la «literatura popular»:

Si Proust no hubiera aceptado doblegarse a una exposición tan inmediata y unívoca, Salgari hubiera sido incapaz de moderarla con tanta medida. A medio camino entre los dos debemos situar a Giuseppe Tommasi di Lampedusa. [...] Este fragmento no reviste la función de iluminación y descubrimiento que revestía el de Proust, pero sigue siendo excelente ejemplo de un estilo librado y digno [...] El recurso al estilema culto se hace con mesura. El resultado es un producto de consumo, destinado a gustar sin excitar, a estimular determinado nivel de participación crítica, sin polarizar completamente la atención en la estructura del mensaje. [...] El éxito de esta obra halla en estas características estructurales, una razón persuasiva; y el hecho de que haya tenido éxito no autoriza por otra parte a definirla como obra de Midcult o de Kitsch. (Eco, 1965: 143-144).

Traer a colación este comentario es relevante para nuestro razonamiento, ya que Javier Marías ha interpretado el relato de Lampedusa de manera similar a como lo hizo Eco. Marías lo ha hecho en un artículo irónicamente titulado «Odiar el Gatopardo» (2011b). Para empezar, Marías sugiere que la mayor virtud del libro reside en la perennidad que Lampedusa supo darle a su estilo:

Resulta muy tentador pensar [...] que *la* novela representativa del siglo XX es la que tuvo mayores posibilidades de no existir [...] La que ya en su día fue vista por muchos casi como una excrecencia o una intrusión, como algo anticuado y completamente alejado de las «corrientes» predominantes, tanto en su país, Italia, como en el resto del globo. Como una obra superflua, anacrónica y que no «añadía» nada ni «avanzaba», como si la historia de la literatura fuera algo

progresivo y en cierto sentido parecido a la ciencia, cuyos hallazgos van siendo arrumbados o eliminados a medida que son superados o que se demuestra la parcialidad, insuficiencia o inexactitud de cada uno de ellos. Cuando la literatura funciona más bien de la manera opuesta: nada de lo que se le agrega borra o anula nada de lo ya escrito, sino que, por así decir, se pone a su lado y convive con ello. Lo más antiguo y lo más nuevo respiran al unísono, y a veces cabe pensar si todo lo escrito no es más que la misma gota de agua cayendo sobre la misma piedra, y si lo único que de verdad varía es el lenguaje de cada época. (Marías, 2011b)

Una imagen parecida a la empleada por Marías la encontrábamos asimismo en el ensayo que Félix de Azúa dedicó a Baudelaire en los años setenta: «La historia del arte no es un modo de representación de los avances sociales, sino una constante eterna que golpea siempre el mismo lugar, una gota que horada la misma piedra desde el origen del hombre» (Azúa, 1979: 121). Esta visión sincrónica del arte literario se inscribe en la línea defendida por Harold Bloom, TS Eliot o Juan Benet, que quiere extraer el relumbro de lo universal de la verdadera literatura. Sobre estas especiales condiciones de legitimación de la obra estética, Gianni Vattimo ha explicado:

El mundo del arte parece un mundo en el cual el juego de los paradigmas y de las revoluciones se puede desarrollar por así decirlo libremente y en el estado puro, sin los límites representados por la preocupación de responder a exigencias de validez, verdad, verificación. Éste es uno de los modos más tradicionales en que se presentó la distinción entre arte y ciencia o también entre bellas artes y artes útiles, es decir: la diferencia entre un ámbito en el que se puede hablar de progreso o de regresión (el campo de la ciencia y de la técnica) y un ámbito en el que estos términos tienen un sentido bastante más problemático (1985: 83-84)

El presunto anacronismo de Lampedusa es precisamente lo que lo ha puesto a resguardo del peligro que corren los autores que se han predido modernos a ultranza: el que su obra haya envejecido prematuramente. «De puro innovadores, de puro arriesgados, de puro voluntaristas, de puro distintos o de puro ambiciosos, pueden resultarnos, en ocasiones, levemente anticuados, o, si se prefiere, tan sólo “fechados”», opina Javier Marías sobre las narraciones que «aspiraban en su nacimiento a ser “modernas” u “originales”» (2011b). Frente al exceso «experimental» Marías alaba las virtudes narrativas de *El Gatopardo*:

Ésta no es en modo alguno una novela decimonónica, como algunos, confundidos acaso por el siglo en que se sitúa la acción, llegaron a afirmar en su momento. [...] su autor no desconocía las nuevas técnicas ni los «avances» del género, si es que puede llamárselos así, e incluso tuvo la modestia de descartar una posibilidad –contar una sola jornada en la vida del Príncipe Fabrizio di Salina– con la siguiente frase: «No sé cómo escribir el *Ulises*». Pero sí sabía, por ejemplo, hacer un uso magistral de la elipsis, relatar fragmentariamente, sin subrayar y hasta sin contar del todo, dejar sin explicación lo que al lector le basta con vislumbrar o intuir, llevar a cabo iluminadoras asociaciones entre elementos dispersos y en apariencia secundarios o meramente anecdóticos, combinar sin fatiga ni trampa lo dicho y acaecido con lo sólo pensado (todo ello más propio de la novela del siglo XX que de la del XIX), y sobre todo observar, reflexionar, insinuar, matizar. (Marías, 2011b)

Ahí radica, a juicio de Marías, el éxito duradero de la obra de Lampedusa y, paradójicamente, su originalidad a contrapelo:

*El Gatopardo*, libre de servidumbre, de temores críticos, del agarrotamiento que se apodera a veces de algunos novelistas por el solo hecho de sentirse responsables ante sí mismos y ante su propia trayectoria anterior, libre de ínfulas y de presunciones y de ansias de originalidad, sin ninguna intención de deslumbrar ni de escandalizar ni de «abrir nuevas vías», se lee, más de cincuenta años después de su publicación y ya en otro siglo, como una obra maestra solitaria por partida cuádruple: por ser la única novela completa de su autor; por haber aparecido cuando ésta

ya estaba muerto y haberse echado a rodar por el mundo sin acompañamiento alguno, por así decir; por provenir de un isleño apartado de la literatura «pública» hasta el fin de sus días; y por resultar extraordinariamente original, sin haber aspirado a ello, además [...] Cincuenta o más años son sólo un instante [...] Pero quizá sean suficientes para que todos los novelistas aún vivos, aún fugaces, aún ciegos y enternecedores entra las dos tinieblas, nos estemos ya ganando el derecho a odiar *El Gatopardo* (2011b)

En esta combinación de elementos narrativos tradicionales pasados por el filtro de los hallazgos de la «alta literatura» de la Modernidad encontramos una clave explicativa de la génesis de la escritura de Javier Marías. En Marías, la utilización de ciertos recursos de género se suma al trabajo estilístico, indesligable de la idea de *literariedad*, y un explícito componente reflexivo asociado a lo que Marías ha llamado el «pensamiento literario», una forma especial de cognición que sólo la ficción puede proporcionar, y sobre la que volveremos en el capítulo siguiente.

El hilo reflexivo de la novelas de Javier Marías ha sido destacado por varios estudiosos de su obra. Elide Pittarello ha puesto de relieve la dimensión filosófica de las novelas de Javier Marías, en particular la reflexión epistemológica sobre el tiempo (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 17-48; Pittarello, 2015; Steenmeijer, 2001: 125-134), mientras que Heike Scharm ha desarrollado este aspecto filosófico-literario de la obra de Marías a la luz de las teorías de Bergson y Heidegger (Scharm, 2013). También desde otra óptica, no circunscrita al ámbito de la filosofía, lo ha hecho Jordi Gracia, por ejemplo en el artículo: «Pensar por novelas» (Ródenas de Moya, 2003: 152-158). A partir de su lectura de *Tu rostro mañana*, Gracia destaca varias características de la escritura de Javier Marías, que pueden reconocerse en otras de sus novelas de madurez. Para Gracia, en las novelas de Marías, «la trama, por decirlo así, parece ir tan por debajo de la prosa que está volatilizada» (Ródenas de Moya, 2003: 153). Pero ésta es una condición indispensable para la articulación misma de las novelas mariescas, como pone de relieve el propio Gracia:

Desde *Todas las almas*, Marías se ha ocupado en armar tramas novelescas cuyo desarrollo e intermitencia narrativa permitiesen bajar sin cesar, y remover sin resolver, las fichas de un puzzle en el que el sentido siempre medita sobre lo mismo, y las tramas novelescas dramatizan un mismo conflicto. Marías asedia en las novelas la veracidad de las relaciones humanas cuando ésta se demuestra inasible e irrenunciable. Y de ese palo mayor cuelgan infinitos otros temas menores o accesorios, pero que dejarían de interesar novelescamente si no estuviesen sujetos a ese otro total, obsesivo, permanente... [...] El mejor Marías, el que está en este libro [*Tu rostro mañana*] [...] está hecho de dos cosas, una suya y otra asimilada. La suya es el artificio de una voz que narra con capacidad de pensar e intrigar con materiales de poca *novelería*, y la asimilada es la maniática obstinación de su narrador en discriminar detalles y repliegues en la noción ética y sentimental de las cosas, esa exploración que sólo queda interrumpida pero no terminada [...] hacia una forma de precisión siempre frustrante e insuficiente, como le sucedía al Benet de idas, vueltas y revueltas ... valiosas. [...] Marías combina ambas cosas, y en esta novela mejor en que ninguna otra. [...] El relato sabe dejarse cernir sin apreturas a los intereses de la novela como narración que cuenta cosas e historias, casos y conflictos. La combinación más equilibrada, en la obra del propio Marías, la he encontrado yo en esta espléndida y arrebatadora novela de intriga y meditación (Ródenas de Moya, 2003: 157)

Además de los elementos que destaca Jordi Gracia, podemos añadir que la preocupación por la «intriga» es un elemento aprendido en la lectura de la literatura de género. El propio Marías al ser inquirido al respecto contestaba:

Yo creo que se aprende mucho en la literatura llamémosla «menor». Se aprenden técnicas. En mi caso particular yo sé, en la medida en que sé algo sobre lo que escribo, que he utilizado a veces

técnicas propias, digamos, de la novela de misterio o policiaca para momentos que no son de novela de misterio, es decir, el material que estoy utilizando, o la escena que estoy narrando no es una escena propia de novela de misterio, pero sin embargo he recurrido a técnicas propias de esa clase de novelas para darle una especie de tensión a lo relatado o crear una expectativa. Eso yo no lo he desdeñado y lo he aprendido mucho más en la novela popular, llamémosla así, que en el propio Proust que, sin embargo, probablemente me parece muy superior a cualquier otro novelista del mundo. En ese sentido yo nunca he desdeñado el aprendizaje que te da ese tipo de literatura, que puede estar bien hecha o puede estar mal hecha evidentemente. [...] Sobre todo técnicas, eso es lo que yo creo que uno aprende más, a veces de manera inconsciente. Es decir, [...], eso te sirve para dotar de un tempo determinado una escena que no es propiamente ni de misterio, ni policiaca, ni de melodrama, ni de nada por el estilo. Lo que pasa es que uno lo utiliza en un material distinto que no es para nada equiparable, pero la técnica sí lo es y eso sirve para crear una cierta expectativa en el lector. Ahora no te podría poder ningún ejemplo concreto, pero yo sé que lo he hecho a veces. Por ejemplo, la creación de la expectativa de que algo va a pasar, de que hay una amenaza o algo turbio o inquietante en una escena, eso a veces en mis novelas está creado precisamente a través de técnicas aprendidas probablemente en este tipo de literatura, más que en Faulkner o Proust. (Anexo: 382)

Recurriendo a una comparación con el ámbito cinematográfico, podemos asimilar la utilización de la intriga por parte de Javier Marías con la teoría del «MacGuffin» empleada por Alfred Hitchcock en sus películas. Eugenio Trías, comentado la película *Vértigo*, ha proporcionado una explicación clara de este concepto hitchcockiano que citamos:

El MacGuffin, ocasión o disparadero de una historia, no es nada. Es la razón, pretexto y finalidad que mueve los hilos sinuosos de la trama. Generalmente, es algo que se busca y da lugar a una compleja red de intrigas y de pasiones. Es el uranio encerrado en las botellas de champán en la bodega en *Encadenados* o es el plano criminal elaborado por Elster con el fin de asesinar a su mujer poseyendo como coartada un detective privado enfermo de vértigo que atestigüe respecto al presunto homicidio en *Vértigo*. Hasta podría decirse que, en cada fragmento o secuencia de un film de Hitchcock, hay un pequeño MacGuffin que orienta y polariza el desarrollo de la trama pero que, de suyo, es intrascendente: lo que importa es el tupido espesor de relaciones humanas, cifradas en las miradas y en los gestos, que desencadena ese pretexto (2009: 150-151)

El propio Alfred Hitchcock lo explicó así en sus conversaciones con François Truffaut:

Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un «gimmick». Veamos la historia completa del «MacGuffin». Usted sabe que Kipling escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera de Afganistán. En todas las historias de espionaje escritas en este ambiente se trataba de manera invariable del robo de los planos de la fortaleza. Eso era el «MacGuffin». «MacGuffin» es, por tanto, el nombre que se da a ese tipo de acciones: robar...los papales –robar...los documentos–, robar..., un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad en el «MacGuffin». En mi trabajo, siempre he pensado que los «papales», o los «documentos», o los «secretos» de construcción de la fortaleza deben ser extremadamente importantes para los personajes de la película, pero nada relevantes para mí, el narrador. Pero bueno, ¿de dónde viene el término «MacGuffin»? La palabra evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres en un tren. Uno le dice al otro: «¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?» Y el otro contesta: «¡Ah esto! Es un “MacGuffin”». Entonces el primero vuelve a preguntar: «¿Qué es un “MacGuffin”?». Y el otro: «Pues es un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak». El primero dice entonces: «¡Pero si no hay leones en las Adirondak!» Entonces el otro concluye: «En ese caso, no es un “MacGuffin”». Esta anécdota demuestra el vacío del «MacGuffin»...la nada del «MacGuffin» (Truffaut, 1983: 111)

Algo que en las novelas de Javier Marías sirve para armar lo que puede definirse como una *intriga pensativa*. A esto último parece apuntar el mismo Jordi Gracia: «la



tensión reflexiva que suele armar sus novelas (más que la tensión propiamente narrativa) tiene que ver casi siempre con la necesidad de aclarar algún episodio del pasado, o tratar de explicar convincentemente las motivaciones de los personajes para desarrollar esta o aquella conducta» (Ródenas de Moya, 2008: 652). Una intriga que por la preocupación moral a la que apunta no desdeña la acción puramente figurativa relativa a la trama de la novela, elementos argumentales en los se percibe una deuda con la literatura de género y ese «placer del qué», como lo llamaba Umberto Eco. Una intriga que a menudo podría describirse como una «intriga policial pensativa».

En un sentido parecido, Mainer ha subrayado lo que el estilo de Javier Marías tiene de plasmación de una investigación o indagación obsesionada siempre por unos problemas de naturaleza moral que el narrador intuye que nunca podrá resolver:

Como en todos los órdenes a Marías le gusta la propiedad privada, también es propietario de una escritura personal: [...] las suyas [sus novelas] son, sobre todo, una forma de escribirlas. Esa escritura [...] es como un hilo que corre, se subordina, vuelve sobre sí mismo, confronta formas cultas con expresiones vulgares. Es un mecanismo de apropiación pero también de clarificación y de defensa. Y, sobre todo, una responsabilidad, porque decir, contar, es *hacerse responsable* de algo. [...] En la medida que su tema filosófico de fondo apunta a los riesgos de conocer, los protagonistas de Marías son dubitativos y egoístas, no quieren ni conocerse a sí mismo y, sin embargo, acaban siempre por saber. Aunque también se le alcanza que las palabras no pueden reproducir exactamente una realidad que siempre es más rica y gana por la mano a la escritura (aunque ésta pretenda remedar la continuidad de la vida mediante el uso sistemático del anacoluto voluntario)» (Mainer, 2005: 218)

En esta tensión entre lo reflexivo y lo narrativo, conjugados en un estilo unitario, es donde puede encontrarse la clave del motor de la obra madura de Javier Marías. Masoliver-Ródenas la ha descrito en los términos siguientes: «hay una fusión magistral de lo narrativo y lo reflexivo: pensamiento y acción (pensamiento en la acción, el pensamiento de la acción) son [...] la sustancia única de esta escritura» (2004: 177). Así lo ha entendido también Gracia, para quien la originalidad que ha particularizado a Marías en el contexto de la literatura española contemporánea ha sido «la fabricación de un estilo capaz de promediar la meditación reflexiva y la secuencia narrativa, apto para la reflexión casi neuróticamente obsesiva y al mismo tiempo dotado del suficiente empuje narrativo para no inmovilizar la página o sacarla fuera del río novelesco» (Ródenas de Moya, 2008: 653). Una hibridez compositiva pero armónica que ha subrayado asimismo Fernando Savater: «Lo más estimulante de las obras de Marías es su constante y gloriosa “libertad narrativa”. Sus novelas no están construidas de acuerdo a un esquema férreo y lineal, sino que entrecruzan tramas misteriosamente cómplices, mezclan retazos vagamente biográficos con situaciones de ficción pura, a veces hiperrealista y en otras ocasiones próxima al género fantástico» (2001b).

Sin emplear la distinción crítica que distingue entre *romance* y *novel*, Félix de Azúa ha identificado la mezcla de esas dos fuentes en la novela de Javier Marías, y, elogiosamente, ha puesto de relieve esa combinación de elementos heterogéneos:

[Javier Marías es] un escritor que jamás ha despreciado la «cultura popular», sino todo lo contrario: es un apasionado defensor (e incluso editor) de novela negra, gótica, de misterio y horror. Lo cual no impide que distinga con toda claridad cuál es la cima artística de la novela española actual, indudablemente Juan Benet. Mantener una actitud objetiva e incluso interesada por la literatura «comercial», sin por ello perder de vista cuál puede ser el mérito de una escritura difícil, densa, rica y ambiciosa, me parece admirable y digno de imitación. De hecho, en su recientemente publicada *Tu rostro mañana 3*, se dan aspectos que fusionan el uso de elementos

democráticos con la hipertécnica de una escritura para profesionales. Y esa ha sido siempre una característica de Marías cuya primera novela, *Los dominios del lobo*, era ya un homenaje a las narraciones de aventuras que, por cierto, Juan Benet [...] alabó con énfasis. Posiblemente la predilección por la literatura anglosajona que compartían Marías y Benet (Mendoza es el tercer hombre y Cercas el cuarto) les salvó de los errores que cometimos los que andábamos deslumbrados por la literatura francesa de la época» (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 51).

En ese mismo artículo «Lanzas, espadas, rostros y nadas» (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 49-54), centrado en *Tu rostro mañana*, Azúa también relacionaba el grupo secreto surgido de las agencias de espionaje británicas (Marías, 2009a: 791-792), al que pertenece Jacobo Deza, con la idea de la sociedad secreta, «sueño de todo adolescente», y del que han hecho uso tanto los relatos de James Bond como los de Harry Potter (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 51). El adjetivo «comercial» en un contexto literario o artístico suele acarrear una connotación peyorativa, con frecuencia por el modo en que la ficción comercial degrada los personajes a estereotipos mecanizados: «La literatura de masas o paraliteratura se alimenta de formas estereotipadas. De este modo, se ajusta a la demanda del público que está en busca de modos de expresión y efectos estéticos inmediatamente accesibles. Al lector medio le gustan los personajes estereotipados, los lugares comunes para poder encontrarse en un terreno que le es familiar» (López de Abiada, Neuschäfer y López Bernasocchi, 2001: 113). Pese a ello, trabajos como los de Umberto Eco en *El superhombre de masas* han valorado más positivamente el juego de arquetipos llevado a cabo por la ficción comercial y su efectividad narrativa (1979b: 63). Una característica que comparte con el género premoderno del *romance* y su recurrencia de figuras típicas.

Eduardo Mendoza ha opinado de manera parecida a Félix de Azúa: «Luego [de haber escrito *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*] Marías pasó por una época experimental, pareció que se apartaba de la primera etapa<sup>181</sup>. Finalmente reunió las dos formas en un estilo que le es propio» (Moix, 2006: 252). Sin traicionar sus orígenes novísimos –en el sentido que les había otorgado Masoliver-Ródenas, la concepción de la novela como una «aventura de la imaginación»- la aventura que se fragua en las novelas tardías de Javier Marías es una aventura sobre todo reflexiva, donde los pensamientos que desfilan por la mente del narrador-protagonista y conforman los incisivos digresivos, asociaciones de ideas, evocación de lo recordado o anticipaciones hipotéticas, ocupan el lugar de la acción figurativa que es representada en la narración de aventuras convencional. No por pensativa la novela de Javier Marías está menos guiada por la misma voluntad narrativa que Eduardo Mendoza había demostrado a partir de *La verdad sobre el caso Savolta*, y cuyo éxito había contribuido a intensificar la percepción de que se inauguraba una nueva etapa en la literatura española: «el paradigma de un nuevo período literario», en palabras de Fernando Valls (2003: 33). Un «paradigma posvanguardista», según Llàtzer Moix (2006: 81), o «bajamar del experimentalismo narrativo» (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 659), que sería uno de los rasgos dominantes de la narrativa española de la Transición y los primeros años de la democracia. Lo que a veces se ha definido como «retorno» o «recuperación» de la narración (Alonso, 2003), una revalorización de la «afición a contar», en palabras de Santos Sanz Villanueva (Villanueva, 1992: 254-255). García Hortelano en su reseña de 1976 en *El País*, había escrito sobre *La verdad del caso*

---

<sup>181</sup>Sin duda Mendoza tiene en la cabeza el ciclo que pasa por *El monarca del tiempo* y *El siglo* y en el que nos centramos en el próximo capítulo.

*Savolta*: «Prepárense ustedes porque pueden volver a la ficción» (Marías, 2014c). Donde por «ficción» puede leerse «narración» en el sentido de *narratividad*.

Son cambios que pueden verse como sintomáticos de la inauguración de un nuevo paradigma posmoderno en la literatura española; transformaciones que podemos interpretar como resultado de la *episteme* de la época (Lozano Mijares, 2007: 8-9). Estos cambios determinarían el rumbo posterior de la narrativa española, y a ello parece señalar Jordi Gracia cuando afirma que «mientras el experimentalismo de los años setenta fingió reivindicar la literatura *ex novo*, los mejores novelistas de la democracia han buscado una cosa distinta y más fiable: multiplicar las tradiciones que los explican para acabar segregando un tipo de narrativa y de formato narrativo nuevo, propio, e inconfundiblemente contemporáneo» (2001: 195). José-Carlos Mainer también ha visto una conjunción entre el auge de la *narratividad* y el posmodernismo: «la diáfana narración y el juego irónico de Eduardo Mendoza en *La verdad sobre el caso Savolta* parecía excluirse de campo acotado; simplemente sucedía que nos faltaba entonces el término adecuado para calificarlo: “postmoderno”» (2005: 156). La lectura de la obra de Mendoza bajo el prisma del posmodernismo literario ha sido en efecto el empleado por Miguel Herráez en *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza* (1998). Herráez escribe que

A partir de su primera novela, editada [...] en abril de 1975, se produce una reorientación del género en el panorama novelesco español [...] cómo se da en España entonces un giro hacia posiciones de discurso en las que se produce una recuperación del principio de la narrativización, con todo lo que ello comporta frente a búsquedas de experimentación formal (1998: 171)

Ese mérito lo ha asumido con modestia Eduardo Mendoza, en tanto que autor de una de las novelas más emblemáticas del periodo:

Por supuesto, el mérito no es mío, aunque yo formo parte de esa revolución o renovación, o como quieras llamarla, que sigue hasta el día de hoy. La narrativa española sigue siendo una de las más importantes del mundo para los editores extranjeros, que siempre están pendientes de ver lo que pasa, porque tiene esa vitalidad que arrancó entonces y que sigue hasta el día de hoy. [...] Fue una recuperación de la ficción que en otros países no se llegó a hacer. Mientras, sorprendentemente, la literatura francesa e italiana no salen de una especie de marasmo localista, la literatura española continúa ocupando todos los puestos: Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina... (Cruz, 2014: 3).

Conviene citar lo que Eduardo Mendoza ha manifestado acerca de la «novela experimental» de los años setenta, y cómo ha diferenciado la obra de los autores que más radicalmente violentaron el lenguaje del ejemplo que representaba la prosa de Benet, eslabón necesario en la construcción de una literatura española moderna:

La novela experimental creo que era un callejón sin salida necesario. Creo que hizo mucho bien para los que empezábamos a escribir: haber pasado por el calvario de leer novelas experimentales, novela francesa, incluso haber pasado por el esfuerzo que nos obligó a hacer Benet, que nos hacía leer unas cosas duras, pero que aceptábamos. Y las aceptábamos primero por su personalidad y luego porque nos dábamos cuenta de que aquello era muy bueno. Y lo que hizo fue realmente poner el idioma español en el siglo XX, y liberarnos de todo el lastre decimonónico [...] a él le parecía que ese lenguaje del siglo XIX, que todavía se arrastraba en el siglo XX, era gastado, retórico, epistolero. Él impuso un lenguaje mucho más roto, más moderno, que a nosotros nos permitió recuperar la narración con un motor de coche actual, no de tartana. Esa conjunción del deseo de recuperar y, al tiempo, la dura lección de los experimentales que leíamos, no Benet, que era estupendo, pero aquellos experimentales... (Cruz, 2014: 3).

Regresando a la literatura resultado de la episteme de la posmoderna, como indica Lozano Mijares (2007: 174-179), a partir de lo apuntado por Fredric Jameson (1984, 1998) y Foster (1983: 165-186), una de las características del arte posmoderno es el pastiche temporal mediante un procedimiento de recuperación de estéticas del pasado, al igual que la mezcla heterogénea de alta y baja cultura que parece orientada a desestabilizar la oposición entre arte elevado y cultura de masas imperante desde mediados del siglo XIX<sup>182</sup> (Huysen, 1986: 5-15). Esta idea había sido tempranamente intuida por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (1965). Podemos citar el trabajo de síntesis de Ródenas de Moya sobre este tránsito entre el modernismo y el posmodernismo:

La insurrección artística de los años sesenta y setenta aspiraba a soldar la fractura entre la *high culture* del Modernismo y la cultura baja o popular. La primera se asentaba en la primacía del individuo único que catalizaba la experiencia estética de forma privada y reflexiva, fragmentando la realidad en objetos o momentos de los que podía brotar la subitánea revelación (la *epifanía* de Stephen Dedalus). La segunda vivía en la tradición de la comunidad, en la disolución del sujeto singular en sujeto colectivo, en la vida al nivel de la calle y la comunicación múltiple de la gente. La alta cultura, bien representada por las figuras de Ortega y Gasset o T.S. Eliot, debido a la acentuación del carácter autónomo de la obra de arte y de la intransferibilidad de la vivencia estética [...] El Posmodernismo reacciona contra la hostilidad modernista a la cultura de masas, contra su hermeticidad y aristocratismo [...] (1998: 59)

El análisis de la literatura española bajo la óptica de la posmodernidad, es decir del código estético del posmodernismo, ha consentido así abordar el estudio de las técnicas inequívocamente posmodernas en novelas como las de Eduardo Mendoza, por ejemplo, el pastiche del folletín decimonónico en *La verdad sobre el caso Savolta* (Giménez Micó, 2000: 67-118).

Teniendo en mente lo dicho, el mimetismo de la narración cinematográfica –*Los dominios del lobo*– y el remedo de la novela eduardiana –*Travesía del horizonte*– convierten las primeras novelas de Javier Marías en anticipaciones claras de la corriente posmodernista que, designada o no con ese nombre, va a ser más habitual en el panorama hispánico cuando el éxito de Eduardo Mendoza haya convertido el pastiche de su primera novela en un modelo de referencia. Sanz Villanueva lo sintetizaba de esta manera: «el logro de Mendoza había sido materializar su bastante sencillo propósito de hacer una novela comunicativa y amena: acercar la sensibilidad posmoderna a una narrativa establecida sobre cimientos tradicionales» (Ródenas de Moya, 2008: 632). El propio Mendoza ha reconocido así las fuentes de las que bebía su novela:

---

<sup>182</sup>Más recientemente, Huysen ha vuelto a reflexionar sobre la relación alto/bajo en *Modernismo después de la modernidad* (2010). Ahí expone: «Deberíamos abandonar la distinción alto/bajo en su configuración tradicional, que contraponía la literatura y el arte serio a la cultura popular y de masas, y reemplazar esta relación de valor estrictamente jerárquica o vertical por una configuración principalmente lateral u horizontal más apropiada a las realidades culturales de nuestro tiempo. Esto desdramatizaría la noción de lo alto y dejaría claro que lo alto está tan sujeto a las presiones del mercado como lo bajo. Incluso en el interior del modernismo europeo las fronteras fueron siempre más fluidas de lo que la codificación posterior a la Segunda Guerra Mundial nos ha hecho creer. Ciertamente hoy no nos enfrentamos a una industria cultural totalitaria y a su autónomo otro «superior», como sugerían los escritos de Adorno o de Clement Greenberg en la era del nacionalsocialismo o del estalinismo, sino a una comercialización diferenciada de masas y especializada para todos los tipos de consumo cultural a diversos niveles de demanda, expectativa y complejidad» (2010: 38).

A mí lo que me gustaba era eso: novelas de aventuras, de misterio, negra películas de gánsteres, películas en general. Soy de una generación más formada en el cine que en los libros. El western y el cine negro son influencias muy fuertes. Y yo pienso: «¿Por qué cuando me pongo a escribir tengo que renunciar a esto, que es lo que me da alegría de vivir, para ponerme a hacer un experimento lingüístico que no me interesa nada?» (Cruz, 2014: 3).

En la misma dirección apuntaba Javier Marías en el año 2014:

Savolta era sólo a medias ficción<sup>183</sup>. Incluso se reproducían en ella extractos de informes tomados de documentos antiguos reales, a los que el autor tenía acceso. Pero esas son historias de bastidores. Savolta se leía como ficción y además como ficción no anticuada, sino todo lo contrario, innovadora. Pese a que Mendoza se hubiera empapado de novelas de aventuras y policíacas, de Balzac y Stendhal y de autores ingleses con los que desde el primer momento compartió el humor, aquella obra suya inaugural aprovechó todas las técnicas aprendidas pero en modo alguno se pudo leer como algo arcaizante ni rancio ni «típico», como decía el audaz censor. Aquello sonaba a nuevo, y sobre todo sonaba a libre. [...] Hoy resulta imposible imaginar lo coaccionado y amenazado que se sentía un novelista debutante: el que no escribía novela social ni (un poco más adelante, y durante un corto periodo) experimentalista, estaba condenado a ser invisible, a no existir. La literatura española –como el resto de la vida española– siempre ha sido muy dada a poner grilletes, y a hacer caso omiso de los díscolos y prófugos cuando no podía apresarlos o se le escapaban de verdad. Mendoza fraguó lo que se le antojó; sostuvo una historia apasionante, creó personajes magníficos y una estructura original, se trasladó a la Barcelona de 1917, se saltó cuantas veces quiso la linealidad narrativa, escribió una novela a la vez política, de *gangsters* y de gran humor. No se dice lo bastante, pero fue él quien enseñó a la mayoría de los novelistas que vinieron después qué era escribir con libertad, sin verse obligado a complacer ni a los colegas ni a los críticos ni tan siquiera al público lector. A partir de ahí fue posible que cada uno creara sus propios lectores. Eso que hoy es tan frecuente y que hace cuarenta años –tan sólo cuarenta– parecía un sueño irrealizable. (Marías, 2014c)

La propuesta de renovación que representa esta hibridez de modelos que mezcla lo tradicional con lo innovador, puede ilustrarse con la llamada a la regeneración literaria a la que John Barth aludió en sus conocidos artículos «The Literature of Exhaustion» (1968) y «The Literature of Replishment» (1980)<sup>184</sup>. Tras el agotamiento de la estética modernista de autores como Faulkner, Proust o Thomas Mann (lo que convencionalmente hemos llamado Modernismo literario) y la superación de la apuesta por la literatura metaficcional (que Barth ejemplificaba modélicamente en Jorge Luis Borges), Barth había propuesto una posibilidad de renovación de la novela en la segunda mitad del siglo XX. La restauración de una plenitud literaria que Barth cifraba así:

Mi autor postmoderno ideal ni repudia meramente ni meramente imita a sus padres modernos del siglo XX ni a sus abuelos premodernos del XIX. Como la ha digerido, tiene la primera mitad del siglo XX más allá de su estómago, no sobre sus espaldas. Sin caer en simplismos morales o artísticos, en trucos del oficio, frivolidades [...], o ingenuidad falsa o real, aspira a una narrativa que atraiga a más gente que las maravillas de las postrimerías del modernismo [...] De alguna forma la novela postmoderna ideal tendrá que levantarse por encima de las disputas entre realismo e irrealismo, entre formalismo y “contenidismo”, entre literatura pura y literatura comprometida, entre narrativa de de capillitas [elitista o impopular] y narrativa barata... (1985: 18)

---

<sup>183</sup> Marías emplea «ficción» al hilo del uso que le había dado García Hortelano en su reseña temprana de La verdad sobre el caso Savolta, en el sentido de narración que prioriza la *narratividad* del relato.

<sup>184</sup> Citaremos sendos artículos, así como textos complementarios de Barth sobre el posmodernismo, por las traducciones al castellano realizadas en la revista *Quimera* (Barth, 1985) y en la compilación a cargo de Cristina Garrigós, *Textos sobre el posmodernismo* (Barth, 2000).

Con el fin de ilustrar sus ideas, John Barth proponía los casos de García Márquez -«maestro en el arte de contar historias» (1985: 20)- o Italo Calvino -cuya «narrativa es tan deliciosa como llena de proteínas» (1985: 18)- en tanto que muestras virtuosas de escritores posmodernos. Y cuyas obras no requieran, como *Finnegans Wake* o los *Cantos pisanos* de Ezra Pound, de una «legión de catedráticos tras ellos para explicárnoslos» (Barth, 1985: 18). Esa «estética modernista es sin duda, la estética característica de la primera mitad de nuestro siglo, y en mi opinión, pertenece a la primera mitad de nuestro siglo» (Barth, 2000: 22-23). Un sentir que coincide con el de Andreas Huyssen: «el modernismo fue, en un sentido amplio, un intento de dirigir el tradicional postulado europeo de la alta cultura contra la propia tradición, y de crear una alta cultura radicalmente nueva que abriese horizontes utópicos de cambio social y político» (2010: 31-32). Una alta cultura que, en los casos en que los artistas mostraron un interés y una apropiación o reelaboración de las formas y contenidos de la cultura popular y de masas, o incluso el intento de acercarse a una cultura de masas alternativa a la comercialización capitalista (Brecht, Benjamin, Tretyakov), operaba exclusivamente dentro de la esfera de la alta cultura, como el mismo Huyssen ha explicitado: «las diferencias jerárquicas entre la alta y la baja cultura permanecieron en general tan inamovibles como las propias divisiones sociales» (Huyssen, 2010: 32).

Por eso, para Barth, la concepción de la literatura iniciada con el romanticismo y que, pasando por el simbolismo, llega hasta las vanguardias de comienzos del XX ha quedado agotada:

Si los modernistas, llevando la antorcha del Romanticismo, nos enseñaron que la linealidad, la racionalidad, la conciencia, la causa y el efecto, el ilusionismo ingenuo, el lenguaje transparente, la anécdota inocente, y las convenciones morales de la clase media no son todo lo que existe; entonces, desde la perspectiva de estas últimas décadas del siglo, podemos apreciar que lo contrario de estas cosas no es todo lo que existe tampoco. La disyunción, simultaneidad, irracionalismo, la auto-reflexividad, el medio-como-mensaje, el olimpismo político...no son todo lo que existe tampoco [...] El verdadero «agotamiento», no [era] del lenguaje o de la literatura, sino de la estética del Alto Modernismo: aquel programa admirable, que no debe repudiarse, pero que está básicamente terminado (2000: 55)

De la misma manera, John Barth proponía una superación de las barreras que había edificado el Alto Modernismo:

De alguna forma la novela postmoderna ideal tendrá que levantarse por encima de las disputas entre realismo e irrealismo, entre formalismo y «contenidismo», entre literatura pura y literatura comprometida, entre narrativa de capillitas y narrativa barata [...] Yo haría una analogía con el buen jazz y la música clásica: en audiciones sucesivas o en el examen detallado de las partituras se encuentran muchas cosas que no se captaron la primera vez; pero esta primera vez debería ser tan arrebatadora -y no sólo para los especialistas- que uno se deleitara volviéndola a escuchar (1985: 18).

La clase de narrativa posmoderna de la segunda mitad del siglo XX, que recupera el placer de la narración, ha sido también teorizada por Umberto Eco. Especialmente útiles resultan las *Apostillas a El nombre de la rosa* (Eco, 1983). En unos términos parecidos a los de John Barth, Eco manifestaba que «llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual)» (Eco, 1983: 74). Ante este muro que obstruye la comunicabilidad del texto, Eco ofrece una respuesta lúdica: «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que

el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad<sup>185</sup>» (Eco, 1983: 74). Esta revisión irónica del pasado es la que podemos encontrar en *Los dominios del lobo y Travesía del horizonte*, revisión del pasado, y a la vez, revisión del arte del pasado, puesto que los modelos que parodian son los que ha proporcionado el arte del pasado: el cine clásico de Hollywood y la novela eduardiana. Umberto Eco cita asimismo el tratamiento de la cuestión del arte posmoderno que propuso el crítico Leslie Fiedler en 1981. Eco escribe:

[Fiedler] pone a Shakespeare del lado de los que sabían divertir, junto a *Lo que el viento se llevó*<sup>186</sup>. Todos sabemos que es un crítico demasiado sutil como para creérselo. Lo único que quiere es romper la barrera erigida entre arte y amenidad. Intuye que alcanzar un público amplio y popular significa hoy, quizá, ser vanguardista, y también nos permite afirmar que poblar los sueños de los lectores no significa necesariamente consolarlos. Puede significar obsesionarlos. (1983: 77)

Esta comunicabilidad o accesibilidad que Umberto Eco destaca en la literatura posmoderna, puede relacionarse con el concepto de «levedad» que Italo Calvino defendió en *Seis propuestas para el próximo milenio* (Calvino, 1985: 15-41). Entre esas formas de incorporación de la narración del pasado en la narrativa contemporánea, Eco propone también la incorporación de los recursos del *romance*; algo que no sólo puede verse en la novela histórico-fantástica, a la manera de Tolkien, sino que se ha dado también en otros géneros literarios: «Muchas obras de ciencia ficción son puro *romance*» (Eco, 1983: 80). Extrapolando esta idea podemos ver también una pervivencia posmoderna del *romance* en la utilización que, como vimos, Javier Marías hacía de los «recursos de género» en muchas de sus obras de madurez. En apoyo de esta tesis, podemos citar el parecer del teórico del posmodernismo, Fredric Jameson, para quien la forma del *romance* ha tenido continuidad en la modernidad literaria bajo la forma de la literatura de género (1975).

Hemos citado las fuentes teóricas que exponían la dualidad inherente a la ficción en prosa moderna que corresponde a los ámbitos diferenciados pero relacionados de la *novel* y el *romance*. Además, Northrop Frye mantenía que «el *romance* es más antiguo que la novela, hecho que ha provocado la ilusión histórica de que es algo que merece dejarse atrás, una forma juvenil y rudimentaria» (1977: 405). Ubicando su reflexión en el contexto del cruce de poéticas de los años setenta en España, Fernando Savater opinaba de manera parecida: «no pudiera ser que el experimentalismo lingüístico y la abstracción argumental el auténtico residuo más o menos infantiloides de un viejo sueño vanguardista del que la novela va despertando poco a poco para no desaparecer» (1983: 95). De esta manera, Savater parece estar proponiendo que la adopción, a través de la novela de género y el relato de aventuras, de algunas particularidades del *romance*, su énfasis en la *narratividad*, no es una regresión a un modelo anterior, sino un modo de enriquecer la novela moderna.

---

<sup>185</sup>Eco alude en ese mismo libro a los dos ensayos citados de John Barth (Eco, 1983: 76-77). Eco comenta que “No es que yo esté totalmente de acuerdo con las calificaciones que los teóricos del posmodernismo (incluido Barth) asignan a los escritores y artistas, determinando quién es posmoderno y quién aún no lo es. Pero me interesa la demostración que dichos teóricos extraen de sus premisas” (1983: 76).

<sup>186</sup>Curiosamente, no está de más señalar que el propio Javier Marías ha dicho que *Lo que el viento se llevó* es una gran novela «menor», excelente en su género de literatura popular (Anexo: 377).

El *romance* es para Frye una forma narrativa intermedia entre la novela y el mito y considera que la «novela» es una mutación o «desplazamiento» del *romance*<sup>187</sup> (1971). De ahí que Frye considere que «nunca se encuentran ejemplos “puros” de ninguna de estas dos formas; apenas si existe un romance moderno que no pueda considerarse como novela, y viceversa» (Frye, 1977: 404). En el mismo sentido podemos citar: «la oposición [entre *romance* y *novel*], sin embargo, no puede ser rígida, puesto que en la novela –entendido este término en su sentido moderno [...]– los elementos miméticos e históricos se amalgaman con otros fantásticos, fabulosos o legendarios» (Marchese, 1978: 84). A una conclusión parecida llega Riley resultado de sus estudios de la prosa de Cervantes:

No hay duda alguna de la enorme influencia que ejerció el *Quijote* en el desarrollo de la novela moderna. No obstante, en lugar de considerar a Cervantes como “el primer novelista moderno” (honor indeterminable), que se rio de los romances caballerescos hasta su extinción y que, sin embargo, como vemos cuando se observa con detenimiento, también tuvo algunas recaídas en la forma idealista de ficción; en su lugar, sería más exacto verlo como un hombre que leyó, escribió y entendió el *romance* extremadamente bien, y, sin rechazarlo ni condenarlo, lo usó, jugó con él y, conscientemente, buscó el modo de extraer de esa fuente nuevas formas de ficción [...] El considerar el romance como algo fundamental o central en la ficción cervantina no es incompatible con la opinión de que su mayor originalidad –al menos en nuestra lectura actual de la historia literaria– se deba al desarrollo de formas ficticias lejanas al *romance* y prácticamente novelescas. Puede que tenga sentido insistir en que el *romance* en general es más fundamental para la ficción en prosa que la novela. De cualquier forma, debe ser corregida la opinión aún prevaleciente que proclama el predominio de la novela realista como característica de todo el género. Todavía consideramos la novela como la culminación de un proceso evolutivo, comparadas con la cual las otras formas de narración ficticia son de los tiempos neolíticos; y en verdad no existe ninguna prueba para suponer que cuando la novela realista apareció, el *romance* como especie quedara condenado a la extinción. Con una visión histórica más amplia, podremos discernir cierta clase de movimiento pendular o cíclico, con las tendencias realistas y el *romance* imponiéndose sucesivamente (2001: 189)

La distinción entre *romance* y *novel* (novela moderna con tendencia a la verosimilitud realista), aludida ya por Ortega sin nombrarla explícitamente en *Meditaciones del Quijote* (1914: 185-187), es lo que posibilita la obra de Cervantes: «éste no habría podido escribir nunca el *Quijote* si no hubiera conocido la diferencia entre lo que hoy llamamos “novela” y *romance*, aunque desconociera esta terminología moderna» (Riley, 1986: 21). Riley explica la intuición creativa de Cervantes por el clima intelectual del periodo de la Contrarreforma y la gestación de la cultura del humanismo:

Es muy dudoso que en un período anterior de la historia esta distinción hubiera sido tan decisiva como lo es la que propone Cervantes. Había un creciente y consciente sentido de la diferencia fundamental entre mito poético y realidad histórico-empírica. La polarización de poesía e historia en los debates de teoría literaria, la escisión entre romance medieval y novela realista moderna y, por último, entre creencia religiosa y ciencia, eran aspectos distintos del mismo acontecimiento prodigiosamente decisivo<sup>188</sup> (1986: 219).

A esa oscilación pendular entre la «novela» y el *romance* parecía estar apuntando Mario Vargas Llosa cuando escribe que

---

<sup>187</sup>Sobre el solapamiento entre géneros antiguos y modernos podemos citar también la opinión de Lukacs, para quien el cuento italiano renacentista anticipa el universo de la novela moderna (1966).

<sup>188</sup>Riley desarrolló la reflexión sobre estas tensiones que determinan la poética literaria de Cervantes en su *Teoría de la novela de Cervantes* (Riley, 1962)



En la esquizofrenia novelística de nuestro tiempo, se diría que los novelistas se han repartido el trabajo: a los mejores les toca la tarea de crear, renovar, explorar y, a menudo, aburrir; y a los otros –los peores–, mantener vivo el viejo designio del género: hechizar, encantar, entretener. Se cuentan con los dedos de una mano los novelistas de nuestro tiempo que han sido capaces, como Faulkner o García Márquez, de reconstruir la unidad de la ficción en obras que sean a la vez grandes creaciones estilísticas y mundos hirvientes de vida y aventura, de pensamiento y de pasión. (2002: 270).

La oscilación, connatural al decurso de la historia de la novela, entre *romance* y *novel*, encuentra su espacio en la obra de Javier Marías: como hemos dicho, la utilización de los recursos de género puede filiarse al elemento lúdico, propio de la narración que quiere fascinar y entretener al lector; recursos que sin embargo se emplean en unas novelas que, por el tratamiento estilístico del material narrativo y por su componente explícitamente reflexivo, no pueden ubicarse dentro de los límites convencionales de la literatura de género, sino que se inscriben en la tradición de la novela moderna que se inaugura con Cervantes. Esta dualidad la encontramos ya en las dos primeras novelas de Javier Marías.

*Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte* son muestras gozosas de la fascinación juvenil por el relato de aventuras, convergentes por tanto con el homenaje/reivindicación de Savater (ahí radica su dimensión de *romance*), pues en ambas novelas sobresale la «intriga llena de aventuras e incidentes» (Steenmeijer, 2001: 7). Pero, otro lado, participan de las características definitorias del *novel* moderno y su desarrollo contemporáneo: ironía intertextual, ordenación cronológica no-lineal de los hechos narrados o la frustración final del anhelo de aventuras. Este último aspecto, se pone especialmente de relieve en *Travesía del horizonte*. Como ha destacado Grohmann: «Marías's novel is a parodic unmasking of the fallacy of adventure stories, especially since the only real or classical adventures –the ones experienced by the ship's captain- are mediated by at least two frames of narration (he tells Arledge, they are then related in the manuscript, which is read to the first-person narrator, who then tells the reader<sup>189</sup>)» (2002: 41). Grohmann ha identificado acertadamente a Marías como «descendent of Cervantes's *Don Quijote*» (2002: 53); si bien, en su opinión, es la ordenación no cronológica de la trama y la película mediadora del lenguaje, los únicos elementos que permiten establecer esta filiación cervantina, al menos en las dos primeras novelas de Javier Marías: «the only –rather tenuous- link which both of his novels have with any Spanish tradition» (2002: 53). Nosotros podemos ver en la mezcla compositiva de elementos «novelescos» y «romancescos» (que se da ya en las novelas juveniles de Javier Marías) un parentesco con la dualidad genérica que plantea Cervantes en el *Quijote*. De esta manera, las consideraciones de Riley sobre dicha mezcla en la obra cervantina, que ponen de relieve lo difícil de deslindar los elementos propios de un género de los del otro (de modo parecido a cómo Savater reflexionaba sobre la imposibilidad de desprender el insecto de la narración de su envoltura novelesca o cómo Frye resaltaba la imposibilidad de encontrar ejemplos «puros» de las dos formas de narración), pueden ayudar también a comprender la génesis creativa de las novelas de Javier Marías:

---

<sup>189</sup>Es posible establecer una relación entre la estructura de *Travesía del horizonte* con una de las últimas novelas de Robert Louis Stevenson, *El señor de Ballantrae* (Stevenson, 1998), un relato de aventuras donde también encontramos el punto de partida narrativo del manuscrito hallado y la intercalación de diversos narradores que impone su propia perspectiva a la historia. Este planteamiento estructural puede explicarse por el influjo de Henry James sobre Stevenson a partir de su amistad epistolar.

La crítica cervantina ciertamente no se ha beneficiado de la falta de reconocimiento de esta clase de narración [el *romance*] [...], la cual, aunque compuesta de tipos diversos, es esencialmente distinta de la novela realista. Lo importante es reconocer y anotar la diferencia. [...] Se hubieran evitado muchos dolores de cabeza ocasionados por los supuestos gustos inexplicables de Cervantes [...] si sus *romances* hubieran sido reconocidos como tales, en lugar de ser tratados como novelas fracasadas. [...] A veces es casi imposible separar en una obra dada los elementos novelescos de los del *romance*. Una aplicación indiscriminada sería, por lo tanto, no menos infructuosa que llamar *novelas* a todos los escritos en prosa de Cervantes. No obstante, la palabra *romance* es tan clara y útil como lo es la palabra *picaresca*, y probablemente lo sea en mayor grado. En la actualidad, puede ganarse más en el análisis crítico de Cervantes si adoptamos esta idea que si ignoramos su existencia. Y hacer esto no significa que su prosa *romance* sea mejor que la novelesca; algunas veces lo será, otras ciertamente no, si es que el comparalas tiene algún sentido (Riley, 2001: 188)

Debe precisarse que la aproximación de Javier Marías en sus dos primeras novelas al género de aventuras no es ortodoxa y desborda los límites convencionales del género; una tendencia que demuestra la ubicación temprana de su obra dentro del ámbito de la novela literaria moderna. Ello puede verse también en su interesante reflexión sobre la idea misma de «aventura», que no se ajusta al modelo convencional de la superación de escollos por parte del héroe del relato.

En este sentido es pertinente recordar la reflexión de Marías sobre la noción de «aventura» en el ensayo «El doble filo de la aventura», que apareció originalmente publicado en el número de *Camp de l'Arpa* dedicado a la narración de aventuras (Marías, 2000: 285-291). Inspirado por la lectura de *Juegos africanos* de Ernst Jünger, Marías concluye en su ensayo que el fracaso de la aventura constituye en sí mismo una aventura. El fracaso o el éxito de la aventura no invalida la búsqueda de aventuras que es donde verdaderamente reside la esencia de la aventura:

Jünger cuenta un fracaso, en rigor no llega a contar una aventura sino la búsqueda fallida de una aventura, pero para poder hacerlo tiene en verdad que salir y correr un riesgo, un auténtico y descomunal riesgo: justamente el de fracasar y convertirse en un descreído, justamente el que lo alcanza. Aquí los peligros de la aventura son mucho mayores que en la novela clásica del género, donde se puede perder la vida pero no la ilusión o la fe, donde lo que se pone en juego es un tesoro o la propia integridad física, el éxito de una empresa vital o un amor, el aprecio de los amigos o la cordura, pero nunca la propia condición, la propia esencia. En *Juegos africanos* el fracaso en la búsqueda de la aventura es la aventura, la búsqueda misma ya es aventura, la emoción está presente en todo instante, viene dada por la constante incertidumbre sobre la suerte que correrán los afanes del joven Berger. Quien vea en la obra de Jünger una intención disuasoria o un tono escéptico y paternalista se equivoca, a mi modo de ver, de medio a medio. [...] bien es verdad, el joven Berger fracasa [...] pero incluso esto le supone al personaje una de las características principales del relato de aventuras: un aprendizaje, una iniciación. Hasta desde la perspectiva más miope, la que busca a toda costa una moraleja en las obras de ficción, se impondría reconocer que la de Jünger sería, en todo caso, que para llegar a saber que no hay aventuras es preciso correr la aventura de averiguarlo. Y no deja de ser curioso, para mayor inri, que el autor se valga de un libro de aventuras para contar la historia de un muchacho que desenmascaró la falacia de los libros de aventuras (Marías, 2000: 289-290)

La reflexión de Marías aborda la idea de la búsqueda, aunque ésta quede frustrada, como ingrediente esencial de la aventura, en el mismo sentido en que los estudiosos han resaltado en el *romance* medieval la centralidad del concepto de *queste*, *quest* o *quête*, representación simbólica de la búsqueda del sentido del mundo (Cirlot, 1987: 60-61, 84-85 y 2005; Frye, 1977: 209-315). Una modulación muy peculiar del paradigma de la búsqueda de la aventura es el que lleva a cabo Casaldáliga, protagonista

de *El siglo*, obsesionado por poseer «un destino que pueda y merezca contarse» (Marías, 1983: 42), pero que deberá conformarse con un destino antiheroico (delator durante la Guerra Civil), pues carece de la virtud esencial del héroe, la valentía. Sobre el personaje de Casaldáliga diremos más en el siguiente capítulo.

De este modo, la imposibilidad de la aventura tradicional en la modernidad es una interpretación posible de la novela *El siglo*. Algo a lo que parece apuntar también Joseph Conrad en una de sus reflexiones de *El espejo del mar*, el libro de memorias que Javier Marías tradujo: «A nadie se le ha presentado nunca una aventura por invocarla. El que deliberadamente emprende la búsqueda de las aventuras no sale sino a recoger cáscaras vacías, a menos, en efecto, que sea un elegido de los dioses y grande entre los héroes, como aquel excelentísimo caballero Don Quijote de La Mancha» (2005: 255). Se diría que en este apunte de Conrad, el concepto de aventura ha sido pasado por el filtro de la sensibilidad moderna del siglo XX. Igual que en el ensayo de Marías «El doble filo de la aventura». A partir de la reflexión de Sartre en *La náusea* (a través de su personaje Roquentin) acerca de la imposibilidad de que acontezcan aventuras en la vida real, es decir, que éstas sean vividas como lo son en las novelas (Marías, 2000: 285), Marías comenta que «la literatura del siglo [XX] parece haberles dado la razón» (2000: 285). Y a continuación prosigue:

Es posible que la narración, la novela de aventuras, haya desaparecido prácticamente, entre otras causas, porque a partir de Flaubert y Baudelaire, de Joyce y Mallarmé hasta nuestros días, la obra literaria no responde de su bondad más que ante sí misma, ante su propia cohesión interna y, por extensión ante el lenguaje, único baremo por el que el hipotético lector [...] podrá juzgarla habida cuenta de que a la vez será lo único que ambos tendrán en común. De ahí, por tanto, que quizá no haya ninguna necesidad de que *acaezcan* aventuras [...] No tiene aquí mucho sentido pararse a ver el porqué de tal fenómeno [...] pero lo cierto es que a los autores del siglo XX no les suceden, no les *llegan* aventuras. O al menos no con la facilidad y abundancia con que les llegaron, por ejemplo y por mencionar a dos grandes novelistas que además son impecables representantes del género, a Melville o a Conrad. [...] En cualquier caso, es muy posible que a esa circunstancia se deba el hecho de que algunos de los mejores, más complejos y profundos relatos de aventuras del presente siglo sean la narración de una peripecia propiciada, *buscada*, no encontrada (Marías, 2000: 286-287)

Marías subraya en el pasaje antecitado que la gran literatura de la Modernidad ha fijado su valor en los aspectos *remáticos*, en su dimensión lingüística y estilística, y si ha reflejado el anhelo de aventuras ha sido como imposibilidad. La dualidad de la aventura como deseo y fracaso es algo que de nuevo remite al *Quijote* y a *Cervantes*, como pone de manifiesto Javier Marías en su ensayo:

En la operación de Jünger hay evidentemente algo de cervantino, y en consecuencia *Juegos africanos* es, pese a todo lo expuesto, un libro amargo. Pero cabría pensar si esa amargura no le viene dada, más que por el desengaño del joven Berger –es a él a quien decepcionan sus correrías, no al lector-, por el hecho de que, tras haber abandonado los libros en favor de la acción, en cierto modo ha optado entre dos cosas que se adivinan incompatibles, ha renunciado a aquéllos, que ya no podrá volver a leer con el espíritu antiguo, con igual ilusión. Tal vez la única amargura verdadera y posible sería la de comprobar que la aventura vivida es un arma de doble filo: que quizá es más plena pero a cambio descarta las demás, las aventuras infinitas que contienen los libros (Marías, 2000: 290).

Este pasaje de Javier Marías puede vincularse, de una parte, con la reflexión final de Fernando Savater en el epílogo de *La infancia recuperada*, donde se lamentaba por el abandono de la narración de aventuras por parte de la literatura «seria». Pero es

un pasaje que asimismo puede remitir también a la dualidad genérica que encierra el *Quijote*, también en su concepción de la aventura, de un lado la aventura como peripecia trepidante (lo que parece señalar Conrad en *El espejo del mar*), que puede vincularse a la concepción maravillosa de la aventura de la que participa el *romance*, y del otro lado, la concepción moderna de la aventura, donde la aventura ya no es inocente y desemboca en el fracaso del héroe en tanto que héroe victorioso, esta última visión de la aventura podría vincularse al género de la novela moderna (como parece indicar Javier Marías en el ensayo «El doble filo de la aventura»). Lo segundo, precisamente en relación con su lectura de *Quijote*, ha sido subrayado por José-Carlos Mainer, diciendo que la novela moderna, género que se inaugura con el libro de Cervantes, «se asocia, por tanto, a la imagen de la derrota y a una visión del mundo que es tanto más aguda porque es crepuscular y está macerada en agri dulces experiencias» (Mainer, 2000b: 65).

Una panorámica de las distintas lecturas que las épocas sucesivas han hecho de la novela de Cervantes desde el momento de su publicación original puede leerse en el libro de Francisco Rico, *Tiempos del Quijote* (2012). Como indica Mainer en la peripecia de don Quijote se ha situado a menudo el quicio que divide el *romance* de la novela moderna: un género que ha sido interpretado como plasmación literaria de la percepción de la ruptura de la armonía entre hombre y *cosmos*. Una visión sintética de esta interpretación de la aparición del género puede leerse en *Metáfora y novela*:

Hegel (1829) y, a su zaga, György Lukács (1916) abrieron el camino a la idea, hoy muy divulgada y en muchos casos aceptada como verdad incontrovertible, de que la novela es la forma literaria que sucede y hereda a la antigua epopeya cuando el mundo unitario creencias que hizo posibles las manifestaciones épicas se ha resquebrajado. La pérdida de la armonía entre el hombre y su mundo, entre el individuo y la sociedad, conduce a la aparición del «héroe problemático» –según la conocida formulación de Lukács– que será el punto de arranque del género novelesco (Senabre, 2005: 11).

Para finalizar con la relevancia del *romance* en el contexto de la aparición de Javier Marías, podemos citar a Darío Villanueva, para quien la recuperación de elementos del *romance* es una de las vías de «renarrativización» de la literatura española a partir de los años setenta (Villanueva, 1986). Al hilo de la misma idea, Javier Cercas ha retomado esta interpretación para explicar el auge de la importancia otorgada a la imaginación y a la fantasía en la literatura española a partir de 1975 (1994). Es interesante recuperar este temprano trabajo académico de Cercas puesto que de entre esas muestras de novelas contemporáneas que establece un vínculo con el *romance*, Javier Cercas cita los pastiches del primer Javier Marías, el de *Los dominios del lobo y Travesía del horizonte* (Cercas, 1994: 61). Para Cercas, el retorno del *romance* «restableció con el lector un pacto que desde hacía años estaba roto: el narrador podía encontrar un público para sus obras sin necesidad de escribir para analfabetos» (1994: 63).

La dualidad *romance* y *novel* consiente una extrapolación en la metáfora benetiana de la «onda» y el «corpúsculo» para describir dos tipos de estructura novelesca (la primera basada en la trabazón argumental y la segunda basada en el fragmento estilísticamente logrado), que habíamos anticipado en el capítulo anterior. Usando como modelo a Cervantes, Juan Benet expone en el texto «Onda y corpúsculo en el *Quijote*», la flexibilidad del género novelístico, que puede decantarse por la «onda», la sujeción a una trama argumental de la que todo depende (él cita el ejemplo

de Stendhal), o bien, al contrario, por el «corpúsculo», la unidad de sentido que constituye un pasaje particularmente logrado estilísticamente (el ejemplo es esta vez Conrad), ambas tendencias se dan en la obra de Cervantes, y Benet no oculta que su predilección se inclina por la «estampa», es decir el momento mejor conseguido desde el punto de vista del estilo (Benet, 2007a: 29-60). Retomando la reflexión iniciada en *La inspiración y el estilo*, Benet escribe:

He dicho en otro lugar que en el arte narrativo existen dos formas extremas de composición: la estampa y el argumento, o para emplear conceptos metafóricos extraídos de la doble naturaleza de la luz, el corpúsculo y la onda. Cuando un autor opta por una, entre dos variedades, se suele pensar que no domina la que desecha. Salvo algunos monstruos de excepción, el autor de comedias no sabe escribir tragedias, y viceversa. Pero Cervantes era uno de esos monstruos y si en el *Quijote* optó decidida y exclusivamente por la estructura corpuscular, cuando en obras anteriores y posteriores (e incluso en los relatos satélites y en el *Curioso impertinente*) demostró su pleno dominio de la estructura ondular, que los autores italianos tanto habían prodigado desde Boccaccio y Bandello, sin duda fue porque pensó que era lo que más convenía a su proyecto [...] perfectamente consciente de qué es lo moderno y qué antiguo, Cervantes tratará de manera primitiva los elementos –argumento, la dinámica de la onda, la intriga- de lo primero, reservará su más exquisita agudeza para abordar las estampas –el corpúsculo estático- que desde la época se han asociado con la manera clásica (2007a: 35-36)

Es interesante demorarse en este pasaje de «Onda y corpúsculo». Como vemos, Benet asocia lo moderno al elemento de «novedad» que introduce la narración de peripecias de los narradores italianos renacentistas; mientras que al hablar de lo «antiguo» se refiere al relato que cobra su fuerza de la dicción estilística. Esta opinión sobre la diversidad de posibilidades de composición que permite el género novelesco, coincide con la que ha expresado también Ricardo Senabre, además recurriendo al mismo ejemplo cervantino, el del *Curioso impertinente*:

El propio término novela está lejos de ser unívoco. Aun limitándonos al entorno cultural cercano, conviene recordar que nuestra novela puede ser en inglés *romance* o *fiction*. Los italianos utilizan *romanzo*; los franceses y alemanes, *roman*. En español, la palabra romance significó primero la lengua vulgar, lo opuesto al latín, y hacia el siglo XIII comenzó a designar cierto tipo de composición en verso. La voz *novela* es un italianismo de incorporación posterior, que no acaba con el uso habitual de términos como «historia» o «fábula». Al referirse al *Quijote*, Cervantes habla de la obra como «libro», «historia» y «leyenda», pero no utiliza el término novela. Sí lo hace, en cambio, para aludir a la historia del curioso impertinente que lee el cura en los capítulos XXXIII a XXV de la primera parte, y también para agrupar las *Novelas ejemplares*, donde tiene la acepción Italia de *novella* –o de su equivalente francés, *nouvelle*-, esto es, lo que hoy solemos llamar, con evidente imprecisión, «novela corta» (2005: 10-11)

Como hemos dicho, Benet deja clara su predilección por la narración que se despliega como «corpúsculo», es decir, cuyo valor reside en el fragmento exquisito. De esta manera lo expuso ensayando sobre el *Quijote*:

Para su novela [Cervantes] desechó la intriga y la tensión argumental, de manera rotunda, que reserva exclusivamente a los episodios que don Quijote y Sancho, sin apenas intervención, se limitan a comentar y pautar. Quería desembarazarse cuanto antes de los nudos a fin de tener las manos libres para dedicarse de pleno a sus dos caracteres. Cuando éstos salen de nuevo a escena, la atención del lector tiene que estar completamente despejada y no parcialmente ocupada por un cabo suelto (Benet, 2007a: 36).

Cabe añadir que Benet opina lo mismo sobre el escritura de Joseph Conrad en *El espejo del mar*. Para Benet, Conrad alcanza lo mejor de su escritura cuando se desprende de las imposiciones narrativas de una trama argumental y puede, en la libre

rememoración de su pasado de marino, dar rienda suelta a su estilo (Benet, 2007a: 58-60).

Kundera puede servirnos otra vez para ilustrar ahora la preferencia de Benet por el estilo «corpúscular» o digresivo. El novelista checo sostiene que «la digresión no debilita sino que corrobora la disciplina de la composición» (Kundera, 1986: 96). Kundera se refería, en *El arte de la novela*, precisamente al *Tristram Shandy* de Sterne. Algo que permite reforzar la asimilación del concepto benetiano de la escritura basada en el «corpúsculo», con el estilo digresivo o «errabundo» de *Tristram Shandy*, que Javier Marías ha hecho en gran medida suyo, y que articuló teóricamente en su ensayo «Errar con brújula» (Marías, 2000: 107-110). Ahí Javier Marías declaraba:

No sólo no sé lo que quiero escribir, ni adónde quiero llegar, ni tengo un proyecto narrativo que yo pueda enunciar antes ni después de que mis novelas existan, sino que ni siquiera sé, cuando empiezo uno, de qué va a tratar, o lo que va a ocurrir en ella, o quiénes y cuántos serán sus personajes, no digamos cómo terminará. [...] no sólo ignoro cuál es mi propósito y de qué quiero o voy a hablar en cada oportunidad, sino que también desconozco enteramente la presentación, 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 (2000: 108).

En *Negra espalda del tiempo*, la novela donde mejor se muestra, esta tendencia «corpúscular» o digresiva de la obra de Marías, él mismo escribe: «este es un libro de incisos, sólo que se avanza también con ellos» (Marías, 1998: 57). La frase desciende directamente de la fórmula acuñada por Laurence Sterne para el *Tristram Shandy*: «*You progress as you digress*» (Marías, 2000: 269). Según Marías la de Sterne es una «de las más fértiles fórmulas narrativas [...] hacer que la digresión y el desvío formen parte de la historia que se está contando y de su avance, o progreso» (Marías, 2000: 269). Hay que remarcar que para Javier Marías este método de narración cifra su valor y mérito, en primer lugar, en la dificultad que comporta el desviarse de los cauces convencionales de la narración en «onda», pero también por enfatizar la libertad consustancial a la escritura literaria, que es lo que pone de manifiesto el «corpúsculo». Así Marías escribe: «es una de las hazañas literarias más difíciles de conseguir, pero el que la logra [...] puede decirse que se convierte en el escritor más libre de todos los escritores libres posibles: tanto como Sterne, tanto como Montaigne, tanto como Cervantes» (2000: 269).

Javier Marías pone de relieve esa misma libertad compositiva que posibilita la escritura corpúscular en la obra de Cervantes:

Hablar, hablar, departir, discurrir, eso es lo que sobre todo hacen Don Quijote y Sancho. Eso es lo que aprendió Sterne de Cervantes: a cambiar de tercio, a pararse y meterse por una bocacalle cuando le viniera en gana, a aplazar los acontecimientos tanto tiempo y tantas veces como se le ocurriera, a suspender la acción y lograr que, pese a ello, el lector no se impacientara en exceso, encantado y encandilado por cada digresión y cada excursión (Marías, 2013c: 55)

Para concluir que Cervantes fue «un maestro de la ambigüedad y de lo incompleto, tal vez fue el primero que se atrevió a decir “Basta” cuando no tocaba, sino cuando a él le pareció oportuno. Quizá fue el escritor más libre de todos los tiempos» (Marías, 2013c: 55).

Utilizando la metáfora benetiana de la «onda» y el «corpúsculo» para describir dos tipos de escritura, y aplicándola a la escritura de Javier Marías, podemos asimilar el

concepto de escritura en «corpúsculo» al tratamiento estilístico indispensable para alcanzar la *literariedad*, y también a la vertiente digresiva (recordemos que la digresión de Sterne es, para Sklovski, el ejemplo más claro de *ostranenie*, extrañamiento propio del lenguaje literario) y reflexiva de la obra de Javier Marías (la problematización característica de la novela moderna); mientras que la idea de la escritura en «onda» puede relacionarse con la trabazón argumental y la intriga que pretende tener en vilo al lector. En este último aspecto se revela crucial la importancia de la utilización de los recursos de la literatura de género (y su vinculación última a la narración maravillosa y llena de peripecias del *romance*), que persigue el placer en la lectura, el goce y el entretenimiento del lector, haciéndolo disfrutar con una intriga (es el placer del «qué», como dijo Umberto Eco), y facilitando su identificación con los protagonistas del relato y su reconocimiento en la acción narrada (que del mismo modo sirven para reforzar la puesta en escena de una problemática moral), y que, en resumen, acentúan el elemento comunicativo de la poética literaria de Javier Marías. Un aspecto en que la poética de Javier Marías se diferencia netamente de la poética literaria de Juan Benet, al enfatizar la *narratividad* de su escritura literaria.

La novela de Javier Marías se dirige así a una poética de la completitud hacia la que su obra ha tendido desde el comienzo. Aprovechando la estructura inclusiva connatural del género de la novela, su capacidad, diríase que inagotable, para incorporar todo tipo de recursos literarios, y por eso la libertad compositiva que ofrece al escritor: eso que Mainer ha llamado la «escritura desatada» como metáfora de la libertad de la escritura novelesca y su capacidad fagocitadora (2000b). Una «escritura desatada» que remite directamente al legado novelesco de Cervantes, pues así se describía la novela en el *Quijote*, por boca del canónigo de Toledo:

Y siento esto hecho con apacibilidad, estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuera posible a la verdad, sin suda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que, después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que se consiga el fin mejor que se pretende en los escritos que es enseñar y deleitar conjuntamente. Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso. (I, 47)





### 3. El ciclo de Casaldáliga: destino y escritura

#### 3.1 *El siglo*: un universo sustentado por el estilo

El ciclo de Casaldáliga es el que sucede al de *Los dominios del lobo/Travesía del horizonte*/«La dimisión de Santiestaban», y que nosotros hemos llamado *novísimo* o *didáctico*, por el parecido que guarda con los principios estéticos que compartieron los escritores de su generación en su despegue o alborear. Así, el periodo intermedio o de transición entre la juventud (lo que hemos llamado el periodo *novísimo* o *didáctico*) y la madurez narrativa de Javier Marías (cuyo inicio podría fecharse en 1988 con *Todas las almas*), puede situarse entre los años 1978 y 1986, y comprende tres novelas *El monarca del tiempo*, *El siglo* y *El hombre sentimental*. Un tiempo que coincide con su estancia en Barcelona y su contacto con la *gauche divine* de esa ciudad, estrechamente relacionada con el círculo de Benet en Madrid, como ya dijimos, y con su periodo más fecundo como traductor, en que vierte al castellano *Tristram Shandy*, los ensayos de Thomas Browne *La religión de un médico/El enterramiento en urnas*, y *El espejo del mar*, libro de recuerdos marítimos de Joseph Conrad.

El perceptible cambio de rumbo que implica la inauguración del nuevo ciclo obedece a una decisión consciente por parte de Javier Marías de dejar atrás «aquella actitud “extranjerizante a ultranza” que no podía durar eternamente» (2000: 62). Pese a las grandes diferencias que una novela como *El siglo* guarda respecto a *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*, es una prolongación parcial de la estética manifestada en esos libros, como también lo es *El monarca del tiempo*, en el sentido de que todas esas obras están conectadas por la voluntad de distanciamiento o desfamiliarización con respecto a la percepción inmediata de la realidad: el alejamiento de una estética transparente asociada al realismo y al casticismo español. Con todo, concluidas las probaturas y los relatos divertidos e irónicos a la manera novísima, Javier Marías decidía a partir de 1975 imprimir una variación al rumbo que seguía su carrera:

Yo deseaba que en España fuera posible –y no una extravagancia– escribir una novela no necesariamente castiza, pero tampoco tenía particular empeño en cultivar una novela obligadamente extraterritorial. Después de la publicación de mi segundo libro, de estructura y estilo más complejos que el primero, vi con claridad que si seguía única y exclusivamente por ese camino paródico, corría el riesgo de convertirme en una especie de falso cosmopolita a lo Paul Morand, quien a decir verdad no se contaba entre mis modelos. (Marías, 2000: 62)

El deliberado ejercicio de extranjerización en aquellas dos primeras novelas era, como vimos, un elemento de «desfamiliarización» con respecto al país natal, y un inicio del tratamiento estético propio de la escritura literaria. En este nuevo ciclo se va a dar un tibio acercamiento al país natal, perceptible sobre todo en *El siglo*. El elemento «desfamiliarizador» se dará en este ciclo no a través del rechazo novelístico de España sino en el trabajo estilístico sobre el lenguaje, como demostró Alexis Grohmann en su estudio sobre el estilo «barroquizante», influido por las traducciones de Browne y Conrad, de *El siglo*<sup>190</sup> (2002: 55-88). Un estilo descrito en estos términos por Javier

---

<sup>190</sup>Más exhaustivo es el acercamiento citado ya de Wood (2012) sobre la deuda del estilo literario de Marías con la traducción. En cuanto a la atención dedicada al concepto de «barroco» y al estilo barroco en las artes y la literatura es referencia obligada el trabajo de Maravall (1975).

Marías: «[...] es el tono correspondiente a lo que en inglés se ha llamado a veces *noble style*, es decir, grave, solemne, retórico, incluso algo grandilocuente: es el que encontramos en Propercio, en la *Hydriotaphia* de Sir Thomas Browne, en *Mientras agonizo* de Faulkner o en *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch» (2000: 68). Las dos voces narrativas que se intercalan en *El siglo* son descritas por Grohmann como «quite self-consciously artistic and mannered artificial products» (2002: 60). Ello revela la búsqueda deliberada del gran estilo literario, por eso «the choice of words is dictated more by their formal than by their semantic qualities» (Grohmann, 2002: 68). De esta manera ha resumido Grohmann el calibre del trabajo estilístico emprendido en *El siglo*:

Much more so than in any of the preceding and subsequent novels, the style of this third novel is, indeed, anything but transparent: it is so conspicuous that the reader's attention is regularly diverted from content to form, from message to medium, from what is being said to how it is being said, so that one can argue that the novel is less about the argument, ideas, themes, or characters it introduces than about the way in which these are given shape, to the extent that these can be considered separately. The narrative voice(s), the diction, the choice of figures, the rhetorical devices, and the form of the sentence or period stand in the foreground and demand the reader's attention to such an extent that it is impossible not to affirm that their strong presence obeys a self-conscious emphasis on style on the author's part. In turn, such an accentuation of stylistic features also leads to the question of whether, ultimately, the *how* does not determine the *what* (2002: 55)

Esta espectacularidad del estilo en *El siglo* ha merecido la revisión crítica de Javier Marías: «En mi recuerdo se trataba de un libro denso, tanto en el buen como en el mal sentido de la palabra; en todo caso recargado en su lenguaje, en la longitud de su párrafo (hay uno que ocupa treinta líneas), en la adjetivación un tanto barroca, en el empleo algo pedante de algún que otro vocablo desusado o directamente inexistente en castellano, galicismo o anglicismo y hasta catalanismos deliberados. Con un comienzo bastante arduo» (Marías, 1983: 12).

Como hemos ya señalamos, la predilección por el alto estilo literario es uno de los puntos donde se da una coincidencia más evidente entre el punto de vista de Juan Benet y la visión literaria de Javier Marías:

Cuando leo algunos pasajes de Proust, de Conrad, de Faulkner, de Browne, de Shakespeare o incluso a Cervantes, me producen una impresión de profundidad, de grandeza, una conmoción incomparables. Cuando uno lee a estos autores que tienen lo que Benet llamó *grand style*, el estilo noble, descubre que no hay nada comparable en la literatura, nada. También yo lo veo así, aunque me puedan gustar cosas muy distintas [...] Pero gustándome mucho muchas cosas diversas, y/o desdenando ningún género o subgénero, creo que no hay nada comparable a lo que ofrecen esos autores, que dan algo que no da ningún otro género. No lo da el ensayo, ni el ensayo filosófico de mayor voluntad literaria, como el del propio Nietzsche. Rara vez da lo que a veces da la literatura cuando se aparta momentáneamente de lo estrictamente narrativo, que en todo caso le es necesario para que adquiera una fuerza que no tendría en el ensayo puro y duro (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 47).

En la importancia concedida al estilo en las obras del ciclo de Casaldáliga, se hace patente la importancia concedida por Javier Marías al «corpúsculo», la estampa que el lector debe degustar, dicho en los términos de Juan Benet. Así lo demostraba Javier Marías en su reflexión retrospectiva sobre *El siglo*:

En efecto, no son pocas las ocasiones en que el edificio entero de una novela no tiene más misión ni más razón de ser que las de arropar y posibilitar una oración, unos párrafos, unas pocas páginas, que por sí solas serían impresentables o gratuitas o inanes o harían sonrojar a su autor, y

que en cambio, insertas en una complicada trama y una complicada estructura, quizá en boca de un personaje, resultan aceptables o necesarias o reconocibles como verdaderas y constituyen para su autor motivo de satisfacción, o por lo menos no de vergüenza. En *El siglo* hay tres o cuatro páginas que estaban allí desde el principio, pidiendo un envoltorio de tinta y papel. Quizá el resto del libro existe por culpa de esas páginas. Quizá esas páginas, a su vez, estaban ya contenidas en un párrafo aislado de Sir Thomas Browne. (Marías, 2000: 69)

Así, en el ciclo de Casaldáliga aparece esta vertiente de la obra narrativa de Javier Marías, donde el estilo sirve de vehículo para la expresión de reflexiones metafóricas o paradójicas. Frente a la tendencia mucho más acusadamente narrativa de su periodo novísimo, que por su parentesco con la novela de aventuras, que remite al encadenamiento de peripecias del viejo *romance* premoderno, corresponde mejor la definición estructural de «onda», dicho en los términos de Juan Benet. De esta manera, la historia de la traición perpetrada por Casaldáliga en *El siglo* se ve mediatizada, no sólo por la alternancia de los puntos de vista, sino por la película que el estilo barroquizante y divagatorio impone sobre la acción narrada.

Javier Marías ha hecho notar, confirmando así la exposición de Grohmann, que la prosa *noble style* de Conrad o Browne, traducida al castellano guarda un parentesco o aire de familia con el gran estilo defendido y practicado por Juan Benet:

Algunos lectores me han dicho que mi novela más benetiana es *El siglo*. No estoy muy seguro de que sea así. [...] hay una cierta coincidencia en el tiempo: cuando escribo *El siglo*, o estaba traduciendo o acaba de traducir *El espejo del mar* de Conrad. Y ahí sí, ahí tuve una influencia visible de Conrad, pero es que Benet también recibió una influencia muy fuerte de Conrad, casi tanto como la de Faulkner. En *El siglo* hay fraseos conradianos porque acababa de traducir ese libro [...] Es posible, pues, que en *El siglo* hubiera más coincidencia con Conrad que con Benet [...] Ha sido mi inclinación [al *grand style*], en la que ha tenido mucho que ver la traducción, como decía antes. Por ejemplo, Sir Thomas Browne pertenece también a ese estilo (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 47)

Esta coincidencia ya la había señalado Javier Marías en el prólogo a la reedición de 1995 de *El siglo*:

Muchos quisieron ver en este libro en su día un fuerte influjo de Juan Benet, a quien admiré tanto que procuré no imitarlo. Quizá no lo conseguí del todo, pero al releer ahora veo más claras –y además me vienen a la memoria– otras huellas o influencias, en concreto de dos autores a los que había traducido poco antes y de cuyo prolongado y simbiótico trato mi pluma no salió inmune: Joseph Conrad en su *Espejo del mar* y Sir Thomas Browne en su *Hydriotaphia* (Marías, 1983: 13-14)

Como mostramos anteriormente, Joseph Conrad era un efecto uno de los referentes literarios de Benet. Precisamente, *El espejo del mar* era citado en *La inspiración y el estilo* como ejemplo de obra en la que el desprendimiento de las limitaciones relativas a la trama permite al autor entregarse sin cortapisas al trabajo sobre el estilo: «Leyendo *The mirror of the sea* se apercibe uno hasta qué punto le bastaba sujetarse al tema para extraer de él todo su jugo» (Benet, 1966: 184). Para Grohmann la influencia de las traducciones de Conrad y Browne en la composición de *El siglo* es superior a la influencia estilística de Juan Benet (Grohmann, 2002: 55-57). Es interesante señalar con todo el influjo benetiano en la elección de los modelos que empujan a Javier Marías a emprender su tarea translaticia. Especialmente, la traducción de Conrad en 1981: «fue a Juan Benet a quien le oí mencionarlo por primera vez [*El espejo del mar*] [...] y no sólo mencionarlo: era uno de sus libros favoritos de la historia

entera de la literatura, como luego pasó a serlo también mío» (Conrad, 2005: 27). Benet manifestaba su admiración por el alto estilo de Conrad en el prefacio de la versión traducida por Javier Marías (Conrad, 2005: 13-19). Y manifestaba: «en *The Mirror of the Sea* no hay una sola página de estilo menor» (Conrad, 2005: 17). De igual manera, conviene resaltar cómo Benet destaca el carácter instructivo de la traducción de *El espejo del mar*, porque «una traducción de éstas forma de tal manera que lo sale de ella es el estilo, bastante conforme con el de Conrad, de Javier Marías» (Conrad, 2005: 19). Juan Benet albergaba además ideas parecidas a las de Marías acerca de la naturaleza de la traducción como acto de interpretación que puede equipararse a la de noción musical de «variación» sobre un mismo tema (Benet, 1997: 120-121). Javier Marías precisará acerca de ese símil: «téngase en cuenta que en ellas lo que varía es el tema: las variaciones musicales no son, de hecho, “sobre tal o cual tema”, sino que son el tema variando; el *mismo* tema, siempre reconocible, variando tantas veces y de tantas maneras como lo permitan los diversos entendimientos o recuerdos que dicho tema suscite en el autor de la nueva pieza» (2000: 381-382). Esa imagen es lo que le permite a Marías justificar la infinita posibilidad de traducción de los textos literarios, a diferencia de la validez permanente que tiene el texto literario en su lengua de origen (2000: 412-415).

Como dijimos, el pensamiento de Javier Marías sobre la tarea del traductor trasluce el influjo de Walter Benjamin, con cuya reflexión «todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre las líneas» (Benjamin, 1955: 88) concluye el ensayo «Ausencia y memoria en la traducción poética» (Marías, 2000: 382). Marías ejemplifica con la metáfora de la variación musical lo mismo en lo que se centraba Benjamin: la traducción literaria debe buscar otra cosa distinta a la mera reproducción del sentido (Benjamin, 1955: 84), porque la esencia poética del texto literario no reside en la parte comunicativa del texto (Benjamin, 1955: 82), de ahí que lo esencial del texto literario es lo que no puede comunicarse directamente y, por eso las buenas traducciones son algo más que meras comunicaciones del sentido literal del texto (Benjamin, 1955: 79). De ese ideario parece extraer Javier Marías una suerte de máxima para la traducción: «prefiero traicionar unas reglas que traicionar un espíritu» (Stevenson, 1980: 10). Esa voluntad de hacer prevalecer la fidelidad sobre la literalidad es reflejo del cometido en que Benjamin cifraba la misión del traductor: rescatar la esencia poética del texto literario, donde se halla el germen del «lenguaje puro»<sup>191</sup>. Dicho de otro modo, la fidelidad del traductor consiste, no en el apego al sentido literal, sino a la reproducción en el idioma al que se traduce de la cualidad estética privativa del texto literario, su *literariedad*. En la búsqueda de esa *literariedad* que se esconde entre las líneas del texto a traducir es donde un escritor puede hallar su propio estilo literario, y ésa parece haber sido claramente la intención de Javier Marías al emprender las difíciles tareas de traducir *Tristram Shandy*, *El espejo del mar* y *Religio Medici*.

Así se entiende que para el escritor pueda lograr una lengua literaria alejada de la espontaneidad del habla ordinaria, Javier Marías haya concedido la importancia que le concede al ejercicio de la traducción, sino que haya recomendado a quien deba traducir

---

<sup>191</sup>El mismo Marías se refiere a esta idea del «lenguaje puro» de Benjamin (Marías, 2000: 390). Sobre esa idea del «lenguaje puro» y su íntima relación con la idea de la traducción remitimos a Benjamin, 1955: 97-99 y 103. Son interesantes y también esclarecedoras las consideraciones de Eco, 1993: 288-293; Steiner, 1975: 84-86.

que «que en las traducciones literarias se conserven en la lengua receptora elementos indefinibles pero inequívocos de la original que permitan la adivinación o intuición del modelo en la representación» (2000: 390). Procurando por eso mismo rehuir los casticismos a ultranza, pues las lenguas «se enriquecen por innumerables causas, pero no cabe duda de que una de ellas es el contacto y la permeabilidad a los usos y dicciones de otras lenguas, a su vez en permanente evolución» (Marías, 2000: 391). Finalmente, Marías ha concluido sobre este asunto que

[el lector] tiene que descubrir en el texto de Shakespeare traducido a su lengua facetas y elementos y construcciones desusados en ella, a veces insólitos e incluso, si se me apura, impropios de ella. Pero, para poder conseguir tal cosa, el traductor precisa que su lengua, el instrumento de que se sirve, sea tan flexible, amplio y abierto como sea posible; precisa de una lengua en la que a priori puedan caber todas las lenguas posibles con sus respectivas e infinitas particularidades. Pues la labor del traductor, al fin y al cabo, no consiste tanto en permitir o propiciar la mera comprensión de un texto cuanto en incorporar ese texto en y a su propia lengua (2000: 392)

Unas ideas que traen de nuevo a la mente las tesis de Walter Benjamin sobre la tarea del traductor: «la misión del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación» (1955: 86). Al igual que hemos visto que sostenía Javier Marías, Benjamin había dictaminado ya que la función del traductor «consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original» (Benjamin, 1955: 79). Reconciliando en la traducción la esencia poética, literaria, de ambas lenguas: «la traducción sirve pues para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí. No puede revelar ni crear por sí misma esta relación íntima, pero sí puede representarla, realizándola en una forma embrionaria e intensiva» (Benjamin, 1955: 79). Y en aras de ello, Benjamin recomienda al traductor, en términos muy semejantes a los de Javier Marías, «permitir que la lengua extranjera lo sacuda con violencia [...] ampliar y profundizar su idioma con el extranjero» (Benjamin, 1955: 87). De suerte que en la traducción puedan reconocerse y se restituyan los menores detalles del idioma original en el propio (Benjamin, 1955: 85). Por último, concluyendo sus tesis sobre la filosofía de la traducción, Walter Benjamin expresa unas ideas que, como hemos visto, Marías suscribe plenamente:

Por lo tanto, no es el mejor elogio de una traducción [...] decir de ella que se lee como un original escrito en la lengua a la que fue vertido. Es más lisonjero decir que la traducción literal, expresa a través de la obra el deseo vehemente de completar el lenguaje. La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su mediación (Benjamin, 1955: 85)

Hay que destacar el parecido de las tesis de Benjamin con las ideas expresadas por Javier Marías: «en más de una ocasión se me dijo despectivamente que mi castellano “sonaba a traducción” cuando yo aún no sabía que al cabo de unos años tal acusación iba a significar para mí algo no reñido necesariamente con el elogio» (Marías, 2000: 60). Y de la misma manera: «durante años, se dijo que yo escribía como si tradujera, lo que para mí era un elogio» (Marías, 2008b: 379). Desde el punto de vista del sistema cultural-artístico, es pertinente remitir a George Steiner que ha ensayado sobre cómo el procedimiento de traducción lleva implícito el de interpretación y posibilita así la existencia misma de la cultura, «entender es traducir» (1975: 52).

En las palabras de Benjamin podemos sustituir la idea de «lenguaje puro» por el concepto menos religioso de «lenguaje literario» y encontraríamos una buena explicación de la operación realizada por Javier Marías con la actividad simultánea de la traducción de libros de gran estilo y la escritura de *El monarca del tiempo* y *El siglo*<sup>192</sup>. Poner en relación el lenguaje de *El siglo* con las traducciones mariescas de *La religión de un médico* puede proporcionarnos magníficos ejemplos de esto. Son esos «entrecruzamientos e impurezas» como los llama Ilse Logie (Steenmeijer, 2001: 70) que comenzamos a encontrar en la lengua literaria de Marías. El empleo de arcaísmos, cultismos, neologismos o palabras desusadas: «delericción» (Marías, 1978: 136), «obliteración» (Marías, 1978: 136), «remembranzas» (Marías, 1983: 229) o «valedicción» (Marías, 1978: 168 y 1983: 243). Precisamente, reproducir esa extrañeza o desfamiliarización había sido una de las mayores dificultades con que topó Javier Marías al traducir al español el «extravagante estilo» de Sir Thomas Browne (Browne, 2002: 14). Cuya «exuberancia léxica» consistía en el uso, análogo al de Marías en castellano, de vocablos desfamiliarizadores, palabras que conservan en inglés una raíz claramente latina, y son más raras o arcaicas de lo que resultan en español; por ejemplo, «noctambuloes», «corpulency», «improperations» o «beneplacit» (Browne, 2002: 14). Por eso, a diferencia del narrador del cuento de Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», que preparaba una traducción quevediana de *El enterramiento en urnas* de Browne, Javier Marías al acometer su propia traducción decidió «olvidarse de la existencia de un Quevedo en nuestra lengua» (Browne, 2002: 12). Como sostenía Elide Pittarello, que para los novísimos escribir como extranjeros era negar la España de Franco, extranjerizar en cierta medida la propia lengua es, como escribe Ilse Logie, un «anhelo de redefinir la identidad cultural española» (Steenmeijer, 2001: 70). Es decir, «desfamiliarizar» el idioma y corregir aquella pobreza de la lengua literaria resultado del franquismo. Fruto de esos nutrientes foráneos es también la metáfora recurrente en la obra de Javier Marías de la «luna pulposa», que encontramos por primera vez en *El siglo*. En el primer capítulo de la novela y en el último (Marías, 1983: 23 y 305). Una imagen que encontraremos en varias novelas posteriores de Javier Marías, en *Todas las almas* (1989: 37-38 y 189) y *Corazón tan blanco* (1992: 142-143, 150 y 326-327). Una vez más esa familiar imagen poética del imaginario mariesco procede de su tarea de traductor, pues la había extraído a la sazón de su propia traducción del poema «Habitación de hotel» de Vladimir Nabokov, que contiene la imagen de una «mellow moon» (Marías, 2009b: 118-119).

Teniendo esto último en mente, es pertinente señalar la vinculación que a través de Javier Marías puede establecerse entre dos autores tan dispares como Juan Benet y Vladimir Nabokov. Un hecho que permite comprender el interés y la admiración de Marías por ambos escritores y la influencia que los dos ejercen sobre la poética literaria de Javier Marías. En efecto, Marías ha destacado elogiosamente las «parodias erráticas» y los «juegos artificiales» del novelista ruso (2009b: 171). Así como el hecho de que Nabokov defina el arte literario como una actividad equiparable al arte combinatorio que requiere el ajedrez y que declarase que «todos los artes son inútiles, divinamente

---

<sup>192</sup>No es ocioso señalar que en *El hombre sentimental* encontramos una referencia a la obra de Benjamin, lo que demuestra la familiaridad de Marías con su obra y el interés por ella durante aquel período. El León de Nápoles escribe: «Leí una vez en un libro de un alemán que las personas que no desayunan desean evitar el contato del día y no entrar en él» (Marías, 1986: 44). Es una referencia velada a la idea que expresa Benjamin en *Dirección única* (1953: 15).

inútiles» (Marías, 2009b: 187). Es decir no instrumentales, no «didácticos» o «informativos». Por eso Javier Marías ha querido precisar que a Nabokov se veía «repelido» por el «realismo socialista» (Marías, 2009b: 187) y abominaba de la «literatura de ideas» (Marías, 2009b: 106). Donde por «literatura de ideas» cabría entender la literatura de tesis o de «esclarecimiento» que detestó también Juan Benet, como veremos más abajo, un sentir que ha hecho suyo de la misma manera Javier Marías. De este modo, al escándalo que siguió a la publicación de *Lolita*, Nabokov había contestado con lógica: «“Por qué he escrito cualquiera de mis libros? Por el placer, por la dificultad. No tengo ningún propósito social, ningún mensaje moral; no tengo ideas generales que explotar, simplemente me gusta componer enigmas con soluciones elegantes”» (Marías, 2009b: 175). Estos «enigmas elegantes» pueden ponerse en relación con la idea de los «juicios sintéticos» que produce la literatura y en los que Juan Benet quiso ver la cima más elevada del arte literario.

El heterodoxo o desfamiliarizador inglés de Joseph Conrad, otro autor extraterritorial que no escribe en su lengua materna, lo asimilará de la misma manera Javier Marías gracias al hecho de haberlo traducido:

No cabe duda de que la prosa de este polaco de origen –que no aprendió la lengua en que escribía hasta los veinte años- es una de las más precisas, elaboradas y perfectas de la literatura inglesa. Sin embargo, al mismo tiempo, es de lo menos inglés que conozco. Su serpenteante sintaxis no tiene apenas precedentes en ese idioma, y, unida a la meticulosa elección de los términos –en muchos casos arcaísmos, palabras o expresiones en desuso, variaciones dialectales, y a veces acuñaciones propias-, convierte el inglés de Conrad en una lengua extraña, densa y transparente a la vez, impostada y fantasmal. Uno de sus rasgos más característicos consiste en utilizar las palabras en la acepción que les es más tangencial y, por consiguiente, en su sentido más ambiguo. No he temido mantener todo esto (en la medida de lo posible) en castellano, aun a riesgo –o con la intención- de que el español de este texto resulte algo insólito e espectral. Pero creo que la intransigencia es la única guía posible a la hora de traducir a Conrad: sólo así el lector podrá recibir, tal vez, la misma impresión que en su día tuvieron Kipling, Galsworthy, Arnold Bennet, H G Wells, Edward Garnett y Henry James, todos ellos fervientes entusiastas y admiradores de *The Mirror of the Sea* (Conrad, 2005: 24-25).

Si recordamos, como argumentaba Ilse Logie, que la traducción es el verdadero motor de la creación en la obra de Javier Marías, la traducción de Browne se aparece ciertamente como una de las que más lo ha estimulado, y justifica que Marías se haya referido al escritor inglés como «a quien yo traduje y a quien debo tanto» (2000: 172). Así como Browne buscaba las raíces latinas en su inglés, con una finalidad parecida Javier Marías pasa su español por el filtro de la lengua inglesa. Y en el caso particular de *El siglo* para acercarse al tono de *noble style* que resulta adecuadamente solemne para tratar el tema de la muerte (Marías, 2000: 68). Eso puede explicar que Marías escribiera: «en *El siglo* hay tres o cuatro páginas que estaban allí desde el principio, pidiendo un envoltorio de tinta y papel. Quizá el resto del libro existe por culpa de esas páginas. Quizá esas páginas, a su vez, estaban ya contenidas en un párrafo aislado de Sir Thomas Browne» (2000: 69). La valía de la obra de Browne por su búsqueda del estilo se hace patente cuando Javier Marías explica su interés por la prosa del inglés y de la que deja constancia al presentar a su versión de *La religión de un médico/El enterramiento en urnas*. Marías explica que la revolución que significó la escritura de Sir Thomas Browne en la lengua inglesa era equiparable a la que Montaigne había supuesto para la literatura francesa, en el sentido de que la escritura en prosa a partir de él dejó de ser un «mero vehículo transmisor de opiniones y pensamientos», y se

convirtió en un arte en sí mismo, una finalidad propia, un estatuto del que sólo disfrutaba hasta entonces la escritura en verso (Browne, 2002: 12-13). Evidentemente, esta cualidad que Javier Marías ve en la prosa de Browne nos remite a la idea mariesca, concomitante al ataque benetiana a la literatura «informativa», de que la prosa literaria debe ser trabajada para ser fin en sí misma, o mejor dicho, desde el punto de vista de Marías, debe servir para dar el tratamiento adecuado al material narrativo y que éste adquiera relevancia literaria. Así, Javier Marías pudo afirmar que, tras firmar la traducción de *La religión de un médico*, que «la única manera de traducir a semejante escritor [Browne] es atreverse a ser tan arriesgado como él» (Browne, 2002: 13). Así, Félix de Azúa, ha podido glosar el beneficio que tal práctica reportaba a la prosa mariesca:

Es densa porque es creativa, no es fácil porque es preciso aprender a usarla (lo mismo sucede con Bernhard o con Schönberg), en ningún momento apela al latiguillo, al tópico, al lugar común, a la frase hecha para facilitar las cosas, sino que, por el contrario, dedica bastantes páginas a desentrañar expresiones, a mirar con lupa una palabra, una frase, a obsesionarse con las equivalencias lingüísticas entre idiomas. Hay críticos que le reprochan un uso poco ortodoxo de la sintaxis. Yo creo que eso debería ser una alabanza. (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 52-53)

Merece la pena dedicar algún comentario al uso de la intertextualidad en *El siglo* y la relación dialógica que se establece en esa novela con los escritos de Thomas Browne. Por ejemplo, Javier Marías incorporaba en *El siglo* citas veladas o abiertas de su propia adaptación del texto de Browne. Así un largo pasaje explícitamente citado (Marías, 1983: 147) –que es a su vez una paráfrasis de Browne del *Timeo* de Platón (Browne, 2002: 42 y 258)-, y otra cita más, encubierta ésta, cuya fuente no se cita en la novela sino que se pone en boca de Casaldágila: «¿quién conoce el destino de sus huesos, o cuántas veces lo habrán de enterrar? ¿Quién posee el oráculo de sus cenizas, o sabe hasta dónde llegarán a esparcirse?» (Marías, 1983: 105 y Browne, 2002: 63-64). A Browne mismo se alude en la novela como «un médico londinense nacido un 19 de octubre para morir el 19 de octubre de setenta y siete años después: un médico de estilo paradójico, elegante y elíptico» (Marías, 1983: 146-147). Los intertextos de Browne en Marías funcionan de manera parecida a cómo T.S. Eliot había llenado sus poemas «más que de citas, de versos traducidos de Dante, de Baudelaire o de Jules Laforgue» (Marías, 2000: 377). Se diría que con la traducción del inglés Javier Marías quiso hacer lo que TS Eliot hizo en su momento con el francés: «la clase de poesía que yo necesitaba para aprender a usar mi voz no existía en inglés; sólo podía encontrarse en francés<sup>193</sup>» (Eliot, 1957: 283). Del mismo modo en que, como reconocía Javier Marías, algunas de las reflexiones sobre la vida, la muerte y el destino que se desarrollan en *El siglo* estaban contenidas en la *meditatio mortis* de *El enterramiento en urnas* de Browne. Este proceder parece confirmar además lo que vimos que argumentaba Javier Marías sobre la difusa frontera entre la creación y la recreación en la actividad del traductor. O como dijo también que uno de los aspectos esenciales de la traducción es «su artificialidad, su ineludible condición de impostura, su vocación de representación» (Marías, 2000: 383). O las paráfrasis de Proporcio, de cuyo verso «con todo, este siglo

---

<sup>193</sup>De la manera misma Javier Marías parece suscribir el paneuropeísmo cultural del autor americano y su idea de la unidad esencial de la cultura europea (Marías, 2000: 412-415; 2001: 50-51 y Eliot, 1962: 169-188). Sería interesante hacer una aproximación comparada entre las posturas intelectuales que encarnan ambos autores y su concepción de la escritura literaria, pero no podemos hacerlo aquí.



no cambiará mis costumbres» está extraído el título de la novela de Marías<sup>194</sup> (1983: 14).

La conexión que a través del uso del alto estilo literario puede establecerse entre Marías, Benet y Conrad, se percibe más fácilmente si se cotejan los textos de los tres escritores, que guardan entre sí un notable «aire de familia», empleando la expresión de Wittgenstein. Valga de ejemplo la prosopopeya del lago que contempla Casaldáliga desde su retiro en el pasaje inicial de *El Siglo*:

Suena música en mi casa durante todo el día, pero cuando descende la noche no puedo impedir que el lago, a veces enloquecido y otras sólo crepitante, se apodere de todo el sonido y me confunda con sus movimientos imaginarios. Creo descubrir en ocasiones que esas aguas tienen otra vocación, que no las hizo la Mano para permanecer estancadas, que se saben río, y mar, y rizo, y brisa, que se distraen de su dilatado destino jugando a ser lo que hoy no son pero tal vez fueron o quizá serán. [...] Será ese lago sin duda lo último en mirarme, y lo único que ignoro es el aspecto con que sus aguas se me ofrecerán el día. Yo las prefiero como espejo empañado cuando se muestran benévolas y sólo reproducen mis facciones difuminadas [...] Así las prefiero, pero su estatismo involuntario –tal vez impuesto– sólo sabe renegar de sí adquiriendo distintos rostros con la ayuda irreflexiva, indiferente y muda de la luna y el sol cambiantes. (Marías, 1983: 19)

Descripción del ascenso a la meseta de Región, y la animación del paisaje (flora y fauna), que es descrito como si tuviera voluntad o personalidad propias, y comparado a la Tierra Santa:

El viaje, sin duda, no puede ser más desconsolador, una llanura sin encanto, una meseta pobre y seca cortada al norte por el farallón calizo –donde anidan unas águilas pequeñas como vencejos– que sólo puede coronarse con la cuerda; y por el este un desierto de ardiente yeso salpicado de rocas basálticas descompuestas y afiladas, que al parecer la Sierra ha ido soltando con desgana para distraerse en sus largas y solitarias jornadas a lo largo de siglos y huracanes; tan sólo mitigado por pequeñas charcas de agua milenaria rodeadas de juncos y piornales de malsano aspecto y extensas llanadas cubiertas a lo más de un matorral, la jara violenta y silbante y la mata del adviento, de formas leñosas, tenaces y concentradas habitadas solamente por los pequeños reptiles, esa raza extraña (una estirpe no desesperada, que parece consciente de su próxima extinción) de hermosos, negros, hambrientos y silenciosos pájaros que ya sólo confían en la fosforescencia para su manutención, una multitud de insectos tan abigarrados de corazas y erizados de armas que siempre parecen dirigirse a Tierra Santa. (Benet, 1967: 10)

Un procedimiento parecido encontramos en el capítulo de *El espejo del mar* titulado «Soberanos del este y el oeste» (Conrad, 2005: 151-177), consistente en una descripción antropomórfica del recorrido de las corrientes de aire en los mares y de la influencia o reinado que ejercen los vientos sobre la trayectoria de los navíos. Citemos unos pasajes del comienzo del capítulo para resaltar las similitudes:

No hay parte de este mundo de costas, continentes, océanos, estrechos, cabos e islas que no esté bajo el dominio de un viento imperante, regulador de su tiempo característico. El viento rige los aspectos del cielo y la acción del mar. Pero ningún viento gobierna indiscutido su corona de tierra y agua. Al igual que ocurre con los reinos de la tierra, hay regiones más turbulentas que otras. En la franja central del globo los Vientos Alisios reinan soberanos, incontestados, como monarcas de reinos establecidos desde antiguo, cuyo tradicional poder, que frena toda ambición desmedida, no es tanto el ejercicio de una autoridad personal cuanto el funcionamiento de instituciones consolidadas hace tiempo. Los reinos intertropicales de los Vientos Alisios son propicios a la vida normal de un barco mercante. Rara vez llevan sus alas el toque de rebato a los

---

<sup>194</sup>Wood (2007) se ha ocupado asimismo de las alusiones literarias en *El siglo*.

atentos oídos de los hombres apostados en las cubiertas de los barcos. Las regiones gobernadas por los Vientos Alisios de noreste y sudeste son tranquilas. En un barco con rumbo sur, comprometido en un largo viaje, la travesía de sus dominios se caracteriza por un relajamiento de la tensión y de la vigilancia por parte de los marinos. Esos ciudadanos del océano se sienten protegidos bajo la égida de una ley incontrovertida, de una dinastía indisputada. Allí es, en efecto, si en algún punto del globo, donde puede confiarse en el tiempo. [...] En la orientación de los vientos que gobiernan los mares, las direcciones norte y sur carecen de importancia. No hay en esta tierra Vientos de Norte y Sur de consideración. Los vientos del Norte y del Sur son sólo pequeños príncipes dentro de las dinastías que en el mar deciden la guerra y la paz. No se imponen nunca sobre un escenario vasto. Dependen de causas locales: la configuración de las costas, las formas de los estrechos, los accidentes de pronunciados promontorios en torno a los cuáles desempeñan su reducido papel. En la política de los vientos, como entre las tribus de la tierra, la verdadera lucha está entre el Este y el Oeste (Conrad, 2005: 151-153)

En este pasaje del cuento «El espejo del mártir» de *El monarca del tiempo*, se hace también evidente la marca del gran estilo que imita la prosa de la crónica histórica:

Poniatowski, el Bayard polaco, trémulo de fiebre y titubeante, reflexionaba. Las cabalgaduras, nerviosas e irritadas, recalcitaban, piafaban. La tensión de los hombres, al tiempo, cedía y se diluía. Por fin, ensartando la bruma el vaho, sonaron las voces encadenadas, resolutas, imperativas; hubo una espontánea e improvisada reordenación de las filas, demasiado dispuestas ahora, en exceso ausentes y apaciguadas: los corazones más jóvenes batieron con fuerza, los oficiales se calaron un poco más los morriones y desenvainaron haciendo innecesariamente entrechocar los metales, todas las filas se irguieron; altisonante, confusa, se oyó la orden de ataque, y entonces empezó a formarse una nube de polvo, desnudo y calor que fue ascendiendo paulatinamente desde los cascos de los caballos hasta los muslos de los jinetes a medida que unas líneas, al desplazarse, invitaban a las siguientes a avanzar y ocupar su lugar, y que el trote, en virtud del trabajoso pero regulado crescendo de todo impulso remolón e inicial, se iba acelerando mecánicamente. Y como el polvo que enturbiaba la aurora, también el retumbar aumentaba y se hacía a cada segundo más profundo y más uniforme: las tropas compactas marchaban al trote y adoptaron un ritmo de dáctilo, amenazador, machacón; y trotaban, trotaban, trotaban (Marías, 1978: 48)

En cuanto a la señalada exuberancia retórica del ciclo de Casaldáliga, que Grohmann ha estudiado en *El siglo*, también podemos encontrarla en *El monarca del tiempo*. Así por ejemplo en este pasaje también de «El espejo del mártir»:

la historia toda del ejército, o mejor dicho su errática, multifacética y siempre declinante trayectoria no es más que un jalonamiento, tumultuoso y caótico, de diferentes prótesis, epítasis y catástasis simultáneas (o atemporales quizá, si me apura usted), que en un momento y lugar determinados se unen, o más propiamente convergen, y, manifestándose instantánea y excepcionalmente en el Tiempo, adquieren un orden fugaz y un sentido efímero para a continuación deshacerse en una catástrofe común (Marías, 1978: 30)

Y en este siguiente extraído del mismo cuento:

Pero vea usted que la meta continuamente renovada del ejército (siempre la misma y ajena a toda voluntad con visos de humanidad) consiste en hallar cauce a los parsimoniosos meandros y entresijos de un itinerario deslavazado, anómalo y torrencial, para acto seguido desintegrarlo en un océano redolente de pasado y extenderlo entre los acuosos desperdicios acumulados por la actividad acéfala, perpetuamente creadora y destructiva, de los tiempos (Marías, 1978: 31)

Particularmente en *El siglo* se percibe un «aire» regionato en la atmósfera de la novela, una coincidencia con el imaginario del universo de Región. Oportunamente, el universo mariesco del ciclo de Casaldáliga aparecía referenciado en la topografía regionata. Así lo señaló Javier Marías en el apéndice de la edición completa de la novela de Benet *Herrumbrosas lanzas*:

Sobre los guiños en la toponimia de Región esparcida por el famoso mapa que Benet incluyó junto con la primera entrega de *Herrumbrosas lanzas*: aparte de los amigos aludidos [...] hay un lugar, Cueva de la Mansura, que pertenece a Félix de Azúa y a su novela *Mansura*; otro, Vincenbusto, que debe su nombre a Vicente Molina Foix y a su novela *Busto*; y un tercero, por último, Casaldáliga, que me pertenece a mí y a mi novela *El siglo*, cuyo protagonista atendía por ese apellido (Benet, 2009: 712)

Los parajes desolados donde Casaldáliga vive sus últimos días son descritos como «toda esta comarca infecunda y depauperada, que parece haber vivido siempre sometida, por voluntad propia, a un empecinado y auténtico siglo de hierro» (Marías, 1983: 91). Incluso sería posible establecer un paralelismo entre Casaldáliga, oteando el lago y las tierras circundantes desde su casona, con el personaje de Numa, encargado de «proteger los días de decadencia de esa comarca abandonada y arruinada» (Benet, 1967: 11). En *El siglo* se fuerza la verosimilitud realista de la narración en aras de la creación de una atmósfera determinada, de manera parecida a cómo Benet incorporaba elementos de la literatura gótica en el mundo de Región, buscando así una ambigüedad narrativa que fuerza los límites de lo verosímil sin traspasarlos de manera abierta, donde lo fantástico sólo se vislumbra pero sin que el lector se instale plenamente en ese terreno<sup>195</sup>. El procedimiento lo hallamos en la imagen del último capítulo de *El siglo*: el lago, cuyas aguas estancadas había sido descritas con morosidad en el arranque de la novela y simbolizaban visualmente el heroico destino frustrado de Casaldáliga -«creo descubrir en ocasiones que esas aguas tienen otra vocación [...] que se distraen de su dilatado destino jugando a ser lo que hoy no son pero tal vez fueron o quizá serán» (Marías, 1983: 19)- se aparecen al final congeladas, anticipando metafóricamente de esta manera la muerte del propio Casaldáliga: «El lago está congelado esta madrugada. Es algo insólito: tengo entendido que no había sucedido nunca en estas tierras tan meridionales<sup>196</sup> [...] solo es posible que me finja muerto por espacio de varios días. Mientras tanto pensaré en viajar, y así entretendré la espera» (Marías, 1983: 303 y 306)

Del mismo modo se da una afinidad temática entre el universo de Región y la novela *El siglo*: la mostración del proceso de demolición existencial<sup>197</sup> al que son sometidos los personajes regionatos (Daniel Sebastián, María Timoner o la alcahueta llamada Muerte en *Volverás a Región*) guarda un paralelismo con la narración del destino antiheroico de Casaldáliga. El agonizante Casaldáliga declara su intención de pasar lo poco que le queda contemplándose «a voluntad como los muchos que fui, y los

---

<sup>195</sup> Además de la concordancia con las tesis de Todorov que citamos en el comentario de «La dimisión de Santiesteban». El procedimiento de la creación de una atmósfera puede ilustrarse con esta reflexión de HP Lovecraft en *El horror sobrenatural en la literatura*: «la atmósfera y no la acción es lo que hay que cuidar en un relato maravilloso. No podemos insistir en los simples sucesos, ya que su extravagancia antinatural hace que parezcan falsos y absurdos cuando los ponemos demasiado de relieve» (2010: 287).

<sup>196</sup> Si, como ha insinuado Javier Marías, el lugar de retiro de Casaldáliga se corresponde con la provincia de Huelva, es decir el sur de España, la congelación de las aguas del lago resulta en efecto rayana en la inverosimilitud desde la perspectiva de las leyes físicas.

<sup>197</sup> Con brío expresivo Azúa describió esta cualidad que se diría una característica objetiva del universo ficcional de Región: «Siempre que surge Región en las novelas y cuentos de Benet, la única fuerza viviente es una entidad abstracta: la ruina. No se trata, sin embargo, de una ruina económica o social, sino de una potencia que ha tomado encarnadura terrestre, se ha autobautizado “Región”, y somete a sus habitantes (hombres, animales, vegetales, pero también minerales) a una dominación trituradora» (1998: 261)

pocos que soy, y el esqueleto» (Marías, 1983: 19). Un imaginario de la destrucción<sup>198</sup> que coincide con el del universo narrativo de Juan Benet. Así, la declaración de Casaldáliga al comienzo de la novela puede relacionarse con la conocida frase de *Volverás a Región*, que puede funcionar como lema moral de todo el ciclo: «¿qué otra anticipación del porvenir que no sea la cita con la muerte cabe en esa tierra?» (Benet, 1967: 54). Igualmente, puede establecerse ahí una vinculación, que Marías absorbe a través de la traducción, con la reflexión ensayística de Browne sobre el decurso del tiempo y su efecto anulador:

La tiniebla y la luz dividen el curso del tiempo, y el olvido comparte con el recuerdo gran parte incluso de nuestros seres vivos; apenas recordamos nuestras dichas, y los golpes más agudos de la pena nos dejan tan sólo punzadas efímeras. El sentido no tolera las extremidades, y los pesares nos destruyen o se destruyen. Llorar hasta volverse piedra es fábula: las aflicciones producen callosidades, las desgracias son resbaladizas, o caen como la nieve sobre nosotros; lo cual, sin embargo, no es un infeliz entumecimiento. Ignorar los males venideros, y olvidar los males pasados, es una misericordiosa disposición de la naturaleza, por la cual digerimos la mixtura de nuestros escasos y malvados días; y, al no recaer nuestros liberados sentidos en hirientes remembranzas, nuestras penas no se mantienen en carne viva por el filo de las repeticiones (Browne, 2002: 240)

Un efecto anulador del tiempo<sup>199</sup> en el que los hombres pueden sin embargo encontrar solaz en el olvido de la muerte; como Casaldáliga acaba en *El siglo* por aclimatarse finalmente a su destino antiheroico. Una voluntad que Casaldáliga parece querer afirmar cuando declara que «nada se extirpa ni corta desde la raíz: algo queda siempre» (Marías, 1983: 265). Y sin embargo, a pesar de encontrar su destino, el fundamento de su existencia, en el papel de villano, Casaldáliga deberá resignarse a la

---

<sup>198</sup>Heike Scharm ha puesto en relación el proceso de desintegración de Casaldáliga que se narra en *El siglo* a la influencia de las novelas de Thomas Bernhard (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 20-23). Un influencia tal vez no desdeñable pero que a lo mejor habría que situar por detrás de las más evidentes de Juan Benet y Thomas Browne.

<sup>199</sup>La idea aparece de manera explícita en la novela *Corazón tan blanco*: «la sistemática anulación a que nos somete el tiempo, la anulación de lo que vamos siendo y vamos haciendo» (Marías, 1992a: 183). La visión nihilista del transcurso del tiempo que subyace a la obra de Javier Marías ha sido puesta, de relieve por Elide Pittarello en su ensayo «Haciendo tiempo con las cosas» (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 17-48), como ya hemos señalado en la primera parte del trabajo. Una interpretación que coincide con la que ha propuesto Félix de Azúa a propósito del tratamiento del tiempo en *Tu rostro mañana* (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 53). De esta última novela puede citarse como ilustración el siguiente pasaje: «Sólo soy una sombra, un vestigio, o ni siquiera. [...] Seré eso, lo que fue que ya no ha sido. Es decir seré tiempo, lo que jamás se ha visto, y lo que nunca puede ver nadie» (Marías, 2009a: 246). Ante esta acción destructora del tiempo, en la obra de Javier Marías la escritura es representada tanto como una forma de salvación -«por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo» (Marías, 1989: 77)- como una condena -«contar es lo que más mata y lo que más sepulta, lo que fija y dibuja y hiela nuestro rostro o el perfil o la nuca, y ser contado puede equivaler a verse inmortalizado para quien crea en eso y a ser muerto en todo caso, yo mismo me estoy enterrando con este escrito y en estas páginas» (Marías, 1998: 72-73)-. Una dualidad del acto de la escritura que remite al conocido texto «Borges y yo» de *El hacedor* (1996: 186). De la misma manera la dualidad entre autor empírico y autor representado que se establece en el final del texto borgiano -«No sé cuál de los dos escribe esta página» (Borges, 1996: 186)- tiene también un eco en *Negra espalda del tiempo*, donde Javier Marías escribe que ése es un relato «en el que narrador y autor sí coincidimos y por tanto no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo» (1998: 16). La idea del arte como posibilidad de reconstrucción del tiempo -el símbolo de la «negra espalda del tiempo»- y por eso como superación última del nihilismo por medio de la escritura ha sido explicitada por Heike Scharm (2013: 44).

inevitabilidad de su pasajero tránsito por el mundo. Como el héroe trágico de Nietzsche, cuyas palabras Javier Marías citaba en «Fragmento y enigma y espantoso azar», que debe finalmente aceptar su destino aciago: «El héroe de la tragedia no se evidencia, como cree la estética moderna, en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece. Antes bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y el desconsolado pero noble gesto con que se detiene ante ese mundo de espanto que acaba de conocer, se clava como una espina en nuestra alma» (Marías, 1978: 94).

Ya dijimos que por primera vez que con *El siglo* Javier Marías se hace alusión a la ciudad natal del autor, Madrid, designada elípticamente con la fórmula perifrástica de «ciudad capital». El acercamiento a España se había dado en realidad con *El monarca del tiempo*, como observa el mismo Marías, diciendo que era un libro «que no transcurría en un país extranjero, aunque tampoco transcurría en España. En realidad, no transcurría en ningún sitio particular, pero esto, en mi caso, era ya una notable aproximación a mi país» (Gracia, 2000: 334). Sobre esa primera ambientación hispánica Javier Marías escribía:

Bien, un jurado no podría probar que *El siglo* transcurre en España, pero de hecho es allí donde transcurre. Jamás se dice, jamás se menciona el nombre de una calle o ciudad (a excepción de Lisboa); los de los personajes son lo bastante ambiguos para que en su mayoría pudieran también ser italianos; y uno de los paisajes principales del libro es lacustre, un tipo de paisaje que apenas si existe en la Península Ibérica. El antiguo rechazo, el antiguo pudor no están aún vencidos del todo, pero cualquier lector de esa novela sabrá identificar el país y los fragmentos de historia que se relatan en ella. El lector perspicaz o enterado podrá incluso reconocer Barcelona, Madrid, las alusiones a Sevilla, el paisaje de marismas de la provincia de Huelva que a veces se asemeja a un paisaje lacustre. De manera sesgada, de manera fragmentaria, de manera huidiza, de manera en absoluto castiza, *El siglo* cuenta una vida del siglo XX español por medio de dos series de capítulos que van alternándose: la primera sería una narración en primera persona, la segunda una narración en tercera persona. (2000: 66-67).

Javier Marías sería aún más explícito diciendo que

Por un pudor excesivo, en ella [*El siglo*] no se mencionan el país ni las ciudades en que transcurre la acción, pero no es difícil entender que «la ciudad natal» es Barcelona, «la ciudad capital» Madrid y «la ciudad meridional» o «milenaria», Sevilla. En cuanto al paisaje lacustre que contempla Casaldáliga en su agonía, imagino que lo más parecido a eso que hay en España es la zona de marismas de Huelva. Lisboa sí aparece con su nombre, al pertenecer a otro país (1983: 12)

Así lo ha explicado Elide Pittarello:

Hay personajes de apellido no necesariamente castellano como Bacio, Dato, Monte, y hay ciudades no identificadas que se parecen mucho a Barcelona, Madrid, Sevilla. Única excepción toponímica es Lisboa, aunque es vista más como límite metropolitano de la civilización europea que como capital de una nación ibérica. Pero con una guerra civil que pasa entre 1936 y 1939, las señas de identidad ya no admiten dudas: el lugar es España y el tiempo es el más trágico de este siglo, una encrucijada memorable de sus múltiples posibilidades de ser (Marías, 1996: 17).

Ese pudor o recato a la hora de hacer explícita la ambientación española de *El siglo*, Javier Marías lo ha justificado posteriormente por la vinculación biográfica entre la historia del delator Casaldáliga y el episodio de la denuncia padecida por Julián Marías durante la represión de la posguerra (Marías, 1983: 11-12), y a la que ya hemos aludido anteriormente. Eso ha propiciado la lectura de la novela en clave de revisión crítica del pasado y del olvido de los crímenes de la dictadura de Franco. Por ejemplo,

Pittarello ha vinculado esta circunstancia con la mala recepción inicial de *El siglo* a principios de los ochenta: «Curiosamente, cuando fue publicada en 1983, a esta novela no se le prestó mucha atención. Mientras muchos escritores cumplían con el pacto del olvido que edulcoraba la Transición española, al joven y ya conocido Javier Marías se le ocurrió la historia de un delator, un cómplice de aquella dictadura que la efervescente España democrática estaba borrando de su presente» (2007c: 7). De la misma Ródenas de Moya escribe que el presente de la historia de *El siglo*, el punto de vista narrativo de Casaldáliga instalado en su retiro, «para el lector de 1983 bien podía ser su propia actualidad histórica, a pocos años del fin del régimen franquista y en medio de una transición política frustrante para quienes tuvieron que transigir con el tácito perdón de los verdugos» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 36). No obstante, ambos estudiosos han subrayado de la misma manera que la hondura moral de la historia se cifra en la idea del destino de Casaldáliga; así lo afirma Pittarello, para quien *El siglo* «gira en torno al enigma de la delación, y más en general, de la conducta del hombre que se erige en dueño de su misma especie» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 14); e igualmente Ródenas de Moya ha destacado el modo en que el peso de la sombra paterna en la personalidad de Casaldáliga determina su carácter enfermizo, pusilánime y así su carácter acaba convirtiéndose en su destino (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 36). La idea de la asimilación del carácter al destino, un apareamiento clásico que remite a la clásica sentencia de Heráclito, *éthos ánthropoi daímon*<sup>200</sup>, es uno de los temas que Javier Marías ha tratado en su obra posterior, particularmente en *Tu rostro mañana*. Así, el narrador Deza reflexiona: «nunca se paran a pensar que el sentimiento se elige o que en él se consiente, eso como mínimo, y que casi nunca viene impuesto, o el destino no se mezcla; que uno es tan responsable de él como lo es de sus enamoramientos» (Marías, 2009a: 595). De acuerdo con ello, Marías parece apuntar a que la posibilidad del libre albedrío reside en la voluntad, algo en que en última instancia parece depender igualmente del carácter. Así parece afirmarlo el profesor oxoniense Wheeler: «Nadie hay sin ningún vínculo ni lo hubo nunca, sin un nexo de destino o carácter que son el mismo concepto» (Marías, 2009a: 322). En esta tensión entre voluntad, carácter y destino, parece situarse el resquicio de la libertad: «hay personas que asumimos que estuvieron siempre destinadas a sus funciones, que nacieron para lo que hacen o las vemos ya haciendo, cuando nunca nadie nació para nada, ni hay destino que valga ni nada está asegurado, ni siquiera para los nacidos príncipes o más ricos que todo pueden perderlo, ni para los más pobres o esclavos que pueden ganarlo, aunque esto último rara vez suceda» (Marías, 2009a: 144).

### 3.2 *El monarca del tiempo* y los límites de la novela

Parece haber un consenso en la opinión crítica acerca de la naturaleza transicional de la extraña trilogía que configuran *El monarca del tiempo*, *El siglo* y *El hombre sentimental*. Ésta es la opinión de Herzberger al estudiar *El siglo* y *El hombre sentimental* (Herzberger, 2011: 71-138). De manera similar opina Heike Scharm sobre *El monarca del tiempo* y *El siglo*, que aún pertenecen a su entender a los «años de

---

<sup>200</sup>Dos ensayos relevantes surgidos de la reflexión sobre esa idea, y que se cuentan entre las lecturas de Marías son «Carácter y destino» de Sánchez Ferlosio (2008: 281-315) y el conocido texto de Walter Benjamin «Destino y carácter» (1971: 201-210).

formación del joven escritor» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 20). También ésa es la opinión de Alexis Grohmann en su acercamiento a *El siglo*:

*El Siglo* is a transitional novel. Marías's evolution from his first two works onwards, through a process of translation, and culminating in his third novel, is characterized by a conscious attempt to refine his medium, to elaborate a style. It attests the realization, albeit only tentatively accomplished in practice, that style can create and discover subject matter. In this emphasis on style it also represents, in Benetian terms, a further attempt to break free from the impositions of reality made on the Spanish novel under Franco and beforehand. At the same time, Marías's attention is starting to be diverted to more eternal themes (such as death or the interconnectedness of life) that will become constants in his fiction. It signals the beginning of the eventual unfolding and normalization of Marías's style, whilst introducing stylistic elements, such as digressiveness, and errancy, aphorisms, repetition, conjecture and uncertainty, that will henceforth come to form part of all his subsequent narratives (2002: 83-84)

*El siglo*, en particular, se aparece como un momento de bisagra en la trayectoria de Javier Marías. Así como Grohmann veía en *El siglo* el primer momento en que se hace más claramente perceptible el empleo del alto estilo literario en la novela de Javier Marías, Ródenas de Moya afirma que, pese a la decepcionante recepción que obtuvo la novela en 1983<sup>201</sup>, *El siglo*, por su acercamiento al comportamiento moral de los hombres (en la narración de la vida del delator Casaldáliga), constituye «la matriz del proyecto novelístico del autor hasta el presente» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 35). El lugar central que puede concedérsele a *El siglo* no es óbice para desdeñar por ello los otros dos libros que componen el ciclo de Casaldáliga, que es lógico considerar como un conjunto coherente por la recurrencia de los personajes que aparecen en esas novelas. Aunque por la centralidad de *El siglo* es posible ver en Casaldáliga la figura dominante de este ciclo narrativo, no debe obviarse que el personaje aparecerá por primera vez en *El monarca del tiempo*, al igual que el «León de Nápoles» y Natalia (Monte de soltera, Manur de casada), tres personajes recurrentes en el ciclo, hacen su aparición por primera vez en ese libro de 1978. De esta manera, el ciclo que se articula sobre esos tres libros es a la vez una continuación de determinados elementos ya planteados en las dos primeras novelas de Marías (el rechazo de la «novela española castiza»), y un puente que conduce hacia su producción ulterior, articulada sobre la focalización en un narrador en primera persona, en particular una escritura que imita la enunciación de los géneros autobiográficos, unos aspectos que se hacen ya perceptibles en *El hombre sentimental*, la tercera novela del ciclo. También la búsqueda de un universo narrativo propio, temáticamente y estilísticamente, como dijo el propio Javier Marías «la búsqueda de la propia carne» (Marías, 2000: 55).

Así pues, a pesar de la naturaleza «transicional» del ciclo, que han puesto de manifiesto los estudiosos, en él se dan ya los pilares sobre los que Javier Marías edifica su proyecto novelístico más conocido, a partir de *Todas las almas*, de una parte, en lo temático, la preocupación de índole moral por el comportamiento moral de los hombres, que se simboliza en la obsesión por el destino de Casaldáliga en *El siglo* y las instantáneas decisivas de las vidas de los personajes del ciclo que se capturan en las viñetas de *El monarca del tiempo*; de otro lado, en lo formal, el empleo deliberado de un

---

<sup>201</sup>Es interesante mencionar el retrato que Luis Antonio de Villena ha dedicado a Javier Marías en *Nuevas semblanzas y generaciones* (2010), donde se hace eco del efecto que tuvo en el ánimo de Marías la escasa resonancia del libro. El propio Marías recordaba, a más de treinta años de distancia de la publicación de *El siglo*, cómo fue ese un libro que tuvo mala suerte y escasa repercusión inicial debido a la poca fe que en él tuvo la casa editora, Seix Barral (Anexo: 374).

gran estilo literario, que se perceptible especialmente en *El siglo*, e igualmente en *El monarca del tiempo*, pero también, empezando con *El hombre sentimental*, la flexión autobiográfica que ha caracterizado las novelas de Javier Marías a partir de *Todas las almas*. Supo verlo Juan Benet cuando decía que «*El hombre sentimental* es la quinta novela de Marías y, a mi modo de ver, tanto como cierra una etapa suya abre otra nueva de caracteres que ya se advierten muy particularmente» (2007a: 176).

Por la difícil definición del estatuto de *El monarca del tiempo*, es necesario decir algunas palabras sobre este libro de 1978. *El monarca del tiempo*, la primera de las obras que configuran lo que llamamos el «ciclo de Casaldáliga», es la menos convencional de toda la producción de Javier Marías, y se compone de tres relatos cortos («El espejo del mártir», «Portendo, maldición» y «Contumelias»), una pieza teatral versificada («La llama tutelar») y un ensayo («Fragmento y enigma y espantoso azar»). La naturaleza heterodoxa de la obra contribuye a explicar que los estudiosos de Javier Marías se hayan ocupado menos de *El monarca del tiempo*, o del ciclo de Casaldáliga entendido como un conjunto. En cuanto a *El monarca del tiempo*, destaca el trabajo que le ha dedicado Heike Scharm (Bou y Pittarello, 2009: 283-308; Scharm, 2013: 37-44), así como el de Ana Rodríguez Fischer (2011).

La dificultad de encajar *El monarca del tiempo* dentro del marco estricto del género de la novela explica que Alexis Grohmann pasara de soslayo por esta obra su detenido análisis de las novelas de Javier Marías, que abarca de *Los dominios del lobo a Mañana en la batalla piensa en mí*:

I have excluded from my discussion the book entitled *El monarca del tiempo* (1978), which Marías has sometimes referred to as a novel, although he has also cast doubt on this [...] I do not discuss it here because, *sensu stricto*, it is not a novel, consisting of three short stories, a short play, and an essay, and lacking the minimal unity of form and style, as well as of story line, characters, action or thought that one would associate even with a novel which stretches the definition of the term (Grohmann, 2002: 1-2)

La decisión de Grohmann de no considerar *El monarca del tiempo* una novela es compartida por David K. Herzberger en su *Companion to Javier Marías*, para quien el volumen de 1978 es bien «a hybrid text of brief narratives, poetry and dramatic dialogue» (2011: 9). Según Herzberger *El monarca del tiempo* es una «experimental/hybrid novel» (2011: 72), pero, en todo caso, «Marías does not produce a new full-length novel until *El siglo* in 1983» (2011: 9). En la misma dirección apunta el juicio de Domingo Ródenas, para quien *El monarca del tiempo* es un «libro heteróclito» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 35). Asimismo, cerca de nuestra tesis, Ródenas de Moya apunta que las piezas de *El monarca del tiempo* «contenían gérmenes de *El siglo*» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 35). De este modo, el estudioso subraya la continuidad entre ambas obras, y que nosotros extendemos a *El hombre sentimental*, para definir conjuntamente lo que llamamos «ciclo de Casaldáliga». De la misma manera, Rodríguez Fischer (2011) ha visto en *El monarca del tiempo* semillas de la obra posterior de Javier Marías.

El propio autor ha expresado con el paso de los años dudas sobre el estatuto genérico de *El monarca del tiempo*, aunque como novela, como fue presentada en el momento de su publicación inicial en 1978. Curiosamente en la solapa de la edición original del libro no aparece mencionada la palabra «novela», y se habla en todo momento de *El monarca del tiempo* como «nuevo libro» de Javier Marías, aunque sí se



subraya la coherencia temática y la unidad del conjunto de la obra (Marías, 1978: solapa). *El monarca del tiempo* es en cierto modo el «libro maldito» de Javier Marías, que éste no quiso reeditar hasta el año 2003 cuando apareció en su propio sello de autores o libros «raros» Reino de Redonda. Llegando incluso a insinuar, en 1999, que tiende a renegar de una de las nueve novelas que llevaba publicadas hasta aquella fecha, en evidente referencia a *El monarca del tiempo* (Marías, 2000: 134). En la nota previa esa edición de 2003, Marías aludía a las reservas señaladas y escribía: «a lo largo de estos cinco lustros se me ha propuesto reeditar este libro en algunas ocasiones, y siempre decliné el amable ofrecimiento. No porque abominara de él (de haber sido así lo habría suprimido de mi lista de obras, o de novelas), sino porque no lo suscribiría con gran empeño, tal como fue concebido<sup>202</sup>» (Marías, 1978: 12). De manera parecida, en el prólogo de la edición de 1995 de *El siglo* Marías declaró: «esta novela, la cuarta que publicaba (pero ahora ya no sé si fue la tercera)» (1983: 9). Y asimismo, para la única reedición de *El monarca del tiempo* en 2003 escribía:

En su día yo presenté *El monarca del tiempo* como novela, la tercera que daba a la imprenta [...] Desde entonces ha figurado como tal, como novela, en mis notas biográficas o bibliográficas, como se prefiera. Pero si en verdad lo sería o no, dadas sus muy extrañas características, es algo que hoy me resulta indiferente y sobre lo que no discutiría con nadie ni tres segundos. «*As you like it*», sería mi shakespearana respuesta. En 1978 le veía unidad y coherencia al conjunto. (Marías, 1978: 11)

Puesto que no es nuestra intención proponer una definición genérica cerrada de *El monarca del tiempo*, sino mostrar el lugar que ocupa como inauguración del ciclo de Casaldáliga, vamos a referirnos a la obra de manera indistinta como «novela» o «libro». «*As you like it*», como escribe Javier Marías. Por último, el autor había declarado en «Desde una novela no necesariamente castiza»:

No fue sino hasta 1978 cuando publiqué mi tercera novela, *El monarca del tiempo*, cuya escritura había alternado precisamente con la traducción de *Tristram Shandy*. Puede decirse que ese libro constituye un nuevo punto de partida en varios aspectos; quizá –visto ahora– es un libro de transición. Para empezar, su estructura, a diferencia de lo que más o menos sucedía en los dos primeros, no era en rigor la de una novela. De hecho yo lo llamo novela porque ese género ha acabado por convertirse en una especie de cajón de sastre que lo acepta y asimila todo y porque, si bien a primera vista no parece una obra unitaria. *El monarca del tiempo* tiene un núcleo que vincula sus diferentes partes y pretende dotarlas de sentido, aunque no todos sus lectores hayan visto esa ligazón ni tampoco sea demasiado perjudicial para el libro no vérsela (Marías, 2000: 64).

Javier Marías se refiere al ensayo «Fragmento y enigma y espantoso azar» cuando habla de «núcleo» que proporciona una coherencia temática al libro, y sobre el que nos vamos a detener en este capítulo. Acerca del estatuto genérico de *El monarca del tiempo*, Elide Pittarello ha visto en la catalogación del libro como novela un gesto de provocación de Javier Marías a las compartimentaciones canónicas de los géneros literarios: «deshaciendo pues la correspondencia entre la forma habitual de producir y catalogar que, de tan antigua, suele tomarse como un hecho natural, el autor decide aplicar la definición de novela a su tercer libro» (Marías, 1996: 15). Según esta interpretación es posible considerar *El monarca del tiempo* como una prolongación del gesto iconoclasta del experimentalismo novísimo, y también una muestra performativa

---

<sup>202</sup>En 2014 volvía sobre la misma idea diciendo: «Hoy lo encuentro bastante absurdo [*El monarca del tiempo*]. Hay alguna parte del libro que me gusta, pero en conjunto, no» (Marcos Rodríguez, 2014: 2).

de la conciencia de *literariedad* que demuestra Javier Marías desde el inicio de su carrera, puesto que, como señala Alistair Fowler, la desviación con respecto a la convención genérica es un elemento necesario para alcanzar la relevancia artística en literatura (Fowler, 2002: 23). En la misma medida, *El monarca del tiempo* revela una influencia clara de Juan Benet, en su concepto de la novela como género proteico por antonomasia y por ello como primordial género literario moderno. La conexión benetiana se ve reforzada por la coincidencia de la publicación de *El monarca del tiempo* en 1978 con la aparición de *Del pozo y del Numa*, un volumen bifronte de Juan Benet, con el que el libro de Javier Marías guarda una similitud en su concepción estructural<sup>203</sup>. A propósito de ello, Elide Pittarello ha remarcado en el prólogo a la edición de 2003 de *El monarca del tiempo*:

Estábamos en 1978 y mezclar géneros literarios dentro de una sola narración era la novedad de la década. Pero nadie había reunido aún tres relatos, un ensayo y una pieza teatral sin el apoyo de una señal previa, instructiva aunque provocadora. Hasta un escritor nada convencional como Juan Benet, al publicar ese mismo año *Del pozo y del numa*, añadió el subtítulo (*Un ensayo y una leyenda*) para dejar bien clara la oposición –irreductible desde su punto de vista– entre escritura crítica y escritura artística (Marías, 1978: 17)

En efecto, no hay «señal previa» en el libro, pero el indicador de la coherencia del libro podemos encontrarlo en el ensayo «Fragmento y enigma y espantoso azar», como apuntaba Javier Marías en la conferencia de 1984. En ambos casos la pieza ensayística proporciona la clave interpretativa del resto de composiciones; en el caso de Benet lo hace el ensayo «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la Antigüedad» que iluminaba las resonancias míticas del personaje de Numa que protagonizaba el relato<sup>204</sup> (Benet, 1997: 205-206). En los dos casos, la presentación del libro como un conjunto unitario, a pesar de lo heterogéneo de sus contenidos respectivos, concuerda con la concepción elástica del género de la novela que, como vimos, Juan Benet sostuvo en *La inspiración y el estilo*.

Recurriendo a la teoría del sistema de géneros, la provocación de Javier Marías presentando *El monarca del tiempo* como novela apunta a la dualidad en las divisiones genéricas que ha señalado Genette (1979): como «hecho natural» y como «hecho de cultura», es decir, como división establecida en el plano del discurso o de la comunicación o como división establecida en el plano de la concreción convencional histórica, permanentemente actualizado a lo largo del tiempo. Una discusión

---

<sup>203</sup> Merece la pena citar la distinción que Juan Benet, a propósito de las novelas de Herman Melville, había establecido entre literatura de «alegoría» y literatura de «simbolismo». Benet opone la noción de simbolismo a la de alegoría, la primera posibilita una «multivalencia del significado», mientras que la segunda sólo consiente una interpretación unívoca (2007b: 36). Es interesante recuperar también estas palabras de Javier Marías sobre el papel que Benet tuvo en la decisión de escribir *El monarca del tiempo*: «Tuve la extraña suerte de que le llegó la primera novela y le gustó, y también le gustó la segunda novela. Pero recuerdo que en un momento dado, un día hablando, me dijo: “Hombre, tampoco vas a seguir haciendo novelas de este estilo toda la vida, a lo Paul Morand”. Y yo dije: “Pues no, no tengo intención”. Lo que pasa es que yo era tan joven entonces que no tenía idea de lo que quería hacer, ni siquiera sabía si quería seguir haciendo novelas. Y recuerdo que Benet me dijo: “Te falta un poco de simbolismo”. Y entre eso, y que también en esos años setenta había un ambiente en derredor en que se hacían cosas llamémoslas “experimentales”, empecé a concebir *El monarca del tiempo*.» (Anexo: 373)

<sup>204</sup> Es pertinente señalar que las citas latinas incluidas en el ensayo de Benet pertenecen a las *Elegías* de Propertio (Benet, 1997: 205). Lo mismo que la cita que daba título a *El siglo*, y que recordaría Casadáliga, como hemos dicho.

pormenorizada de la teoría del sistema de géneros literarios queda fuera del ámbito de este trabajo, es no obstante pertinente señalar que esa provocación de Marías señalada tácitamente a la inestabilidad intrínseca del sistema de géneros, o «dispersión de la teoría de los géneros en el siglo XX», como ha escrito Jean-Marie Schaeffer (1989: 126). O como sostuvo Derrida, en «The Law of Genre» (1980), que una vez planteada la norma del género se está planteando asimismo de forma implícita su transgresión. Nos puede resultar útil para comprender la postura de Javier Marías las reflexiones de Alistair Fowler sobre los géneros: Fowler sostiene que los géneros se forman por tradición y por la imitación de unos y otros<sup>205</sup> (2002: 42); utilizando la conocida metáfora de Wittgenstein del parecido familiar -«family resemblance» (Wittgenstein, 1953)-, Fowler propone que los géneros literarios se parecen más a las familias que a las categorías o a las clases (2002: 41), y de ello se deduce que la identificación genérica es a menudo retroactiva (*ex post facto*)<sup>206</sup> (2002: 50). Una visión sobre la teoría de los géneros que, desde Genette (1979), nos avisa a desconfiar de las clasificaciones puras de los géneros y ha atender más bien al modo de funcionamiento genérico.

La heterogeneidad de los materiales que componen *El monarca del tiempo* y el hecho de que fuera presentado como novela no son pues azarosos: en ellos se ve un gesto de desdén hacia las compartimentaciones canónicas de los géneros literarios y, de la misma manera, una demostración de la conciencia de la libertad estructural y la flexibilidad que el género de la novela permite, eso que llamamos en el capítulo sobre la poética novelística de Juan Benet, una concepción abierta de la novela. Por esta razón, es posible ver en *El monarca del tiempo* un anticipo del ejercicio de escritura libre, desatada –o «literatura errabunda», según la fórmula de Grohmann- que significa *Negra espalda del tiempo* en los años noventa<sup>207</sup>. En el caso de esta segunda novela, el desprecio por la compartimentación estanca de los géneros literarios y la conciencia de la libertad estructural de la novela como género, se evidencian en la confusión buscada de autobiografía y ficción: ahí se narra un material rigurosamente biográfico, según afirma explícitamente el narrador/autor Javier Marías (1998: 11-16), pero el material es claramente presentado bajo el marbete de «novela», es decir, obra de ficción, como indican los paratextos de la obra, y como ese mismo narrador/autor recuerda en las páginas del relato y por tanto ello no conlleva ninguna cláusula de verificación referencial exterior al texto, y por ello ningún compromiso de fidelidad a los hechos factuales sucedidos en la realidad (1998: 33); de ahí la designación de «falsa novela» (Pittarello, 2005: 27). A este respecto, Marías había explicado: «No son memorias, no es un libro autobiográfico en sentido estricto. No sería tampoco una novela propiamente dicha, aunque creo que se lee más como novela que otra cosa. Me extraña esa posible

---

<sup>205</sup>El planteamiento de Fowler puede relacionarse con el concepto de «poligénesis» propuesto por Dámaso Alonso (1963).

<sup>206</sup>En este sentido puede relacionarse las ideas de Fowler con la propuesta de Claudio Guillén acerca del modo en que los géneros literarios funcionan como instituciones basadas en acuerdos o contratos tácitos (1985).

<sup>207</sup>Sobre el «caso» que representa la definición genérica de *Negra espalda del tiempo*, Elide Pittarello ha sostenido que «contiene tantos tipos de discurso que no entra en ninguno de los géneros literarios consabidos, y a la vez participa de casi todos ellos» (2006: 7). Una característica que ha extrapolado al conjunto a la obra de Marías: «Para este escritor los géneros literarios tienen escasa importancia, de ahí la permeabilidad entre sus diversos tipos de escritura, los ecos amortiguados o claros que pasan de un texto a otro» (Pittarello, 2007d: 8)

perplejidad, porque se supone que los críticos son gente lo bastante preparada como para enfrentarse a un libro que se sale de los géneros tradicionales» (García, 1998).

Un año después de la publicación de *Negra espalda del tiempo*, Javier Marías incluyó para la reedición en Alfaguara de *Los dominios del lobo*, un epílogo que después llevaría el título de «Contra la costurera y el decorador<sup>208</sup>» (2000: 128-134). En ese texto es donde Javier Marías posiblemente ha argumentado con mayor claridad la concepción abierta de la novela de la que se ha nutrido su obra literaria. Así, explicaba que desde 1971, año de publicación de su primer libro, había aumentado su «idea o certeza de que las más notables y perdurables obras dadas a la historia por ese género poco definible y mal definido siempre, son obras que se han apartado sin vacilaciones de la convención y ortodoxia a que se lo ha querido ceñir a menudo, para así acotarlo, restringirlo, empequeñecerlo y trivializarlo» (Marías, 2000: 129-130). Marías proseguía razonando con una contundencia argumentativa que recuerda a la de Juan Benet:

Cada vez que leo u oigo decir a un escritor o a un crítico perogrulladas o tautologías como «la novela consiste en contar una buena historia bien contada»; o que «una novela debe tener personajes y argumento»; o «trama»; o que «debe reflejar la vida o la realidad o su época»; o que «sus elementos deben estar bien hilados y encajar entre sí»; o que «la historia debe cerrarse»; o que «todas sus partes y episodios han ser pertinentes»; o cuando se critica que tal o cual factor «no añade nada al conjunto del relato»; o cuando se hacen loas al «placer de narrar», o a la «fascinación de la intriga», o al «quehacer artesanal de contar»... Cada vez que leo u oigo decir estas simplezas –y se repiten hasta la saciedad, al menos en España y similares–, primero bostezo, y luego no puedo evitar pensar que quedarían fuera de tales méritos, virtudes o cualidades, e incumplirían tales deberes, tareas o preceptos, la mayor parte de las obras maestras que ese género ha dado, desde el dispersísimo, digresivo, episódico, siempre impertinente y esforzadamente ampliado *Quijote* hasta el vaivén constante de las novelas de Bernhard, pasando por la narración sincopada e interrumpida y frenada por mil incisos y casi anárquica de *Tristram Shandy*, la discursivamente bélica y bélicamente discursiva *Guerra y paz*, la abstraída y zigzagueante *En busca del tiempo perdido*, la microscópica lente aplicada a una boba en *Madame Bovary*, el estatismo vehemente de *Lolita* y la deliberadamente balbuciente, torrencial, atropellada y desdeñosa obra entera de William Faulkner (Marías, 2000: 130)

En efecto, coincidiendo con las tesis de Fowler, Marías ha visto también en la transgresión genérica un elemento fundamental de validación artística: «Para mí el género novela es, si algo, tan huidizo como abarcador, y pienso que sus verdaderas cimas no se cuentan entre aquellas obras –tantas, y cada vez hay más– que han procurado cazarla y atarla en corto y ponerle límites, sino entre las que han hecho uso efectivo y osado de su flexibilidad y su libertad, las que mejor han encarnado o dado a éstas cuerpo, por así decir» (Marías, 2000: 131). Marías, como hiciera Juan Benet, identifica un claro elemento limitador para la relevancia artística de la novela el peso excesivo que en ella puede tener la rigidez de la trama, el «despotismo de la *story*», en la expresión de Kundera, así como apunta en el texto a la poética integradora de la que hemos tratado en el capítulo anterior:

Tampoco logro –o mucho me gusta– ver grandes obras maestras que hayan obedecido a esos supuestos patrones de la novela, los de la pertinencia y el argumento y la narración pura, la

---

<sup>208</sup>El artículo apareció también en *Claves de Razón Práctica* (Marías, 2000: 466). Es pertinente señalar que en la conclusión de ese artículo Javier Marías evidencia una conciencia de continuidad desde *Los dominios del lobo* a *Negra espalda del tiempo*, basada en el empleo de la libertad y la flexibilidad en la escritura que permite el género de la novela, un uso «despojado de servidumbres al género en su vertiente más convencional y ortodoxa» (2000: 134).

coherencia estricta y la estricta verosimilitud (a esta última la desplaza, cuando la hay, la veracidad de la ficción), el encaje de las piezas y la tupidez del tejido, la potencia reflectora, la pulcritud sintáctica, el apreciable y «deconstructible» trabajo artesanal: en suma, las virtudes de la costurera y el decorador. Tengo para mí que –suponiéndole talento y conocimiento al autor, y no sólo rabia, arbitrariedad, gracejo o anhelo de deslumbrar– cuanto más libre es una novela en su concepción y en su ejecución, cuanto más desenvuelto es quien la escribe cuando la escribe, cuanto a más se atreve con control de su atrevimiento, cuanto más dispuesto está a contar a su manera (esto es, lo que le venga en gana, como le venga en gana y en el orden en que le venga en gana según sus propósitos y su plan), con más probabilidades contará su novela de durar y de ser releída una vez y otra vez –releída por los mismos lectores o por distintos y futuros, tanto da–, porque en ella habrá siempre algo nuevo o cambiante que descubrir o comprender. Sólo una historia, sólo una intriga, sólo un argumento por buenos que sean, o unos personajes graciosos o intensos o pintorescos o «entrañables» sin más, o una escritura meramente donosa u ornamental, no serán nunca nuevos ni cambiantes a la segunda vez, como tampoco lo sería un texto tan encajado y cerrado, tan hilado y liso y compacto, y todo él tan «pertinente», que a la primera lectura ya no dejara ningún resquicio: también se quedaría sin ningún misterio (Marías, 2000: 132)

Marías continúa en esta línea argumentativa y eso le permite criticar a los críticos en términos parecidos a como lo hacía Juan Benet en «El crítico, hombre de orden» –aludiendo tácitamente además a la concepción cientifista/positivista sobre la que reposa esa concepción de la crítica–, y emplear a su vez la idea del novelista como crítico frustrado para desmerecer a los novelistas partidarios de una concepción cerrada de la novela:

En el fondo no es de extrañar que muchos críticos alaben estas virtudes de la costurera y el decorador: que todo case bien y haga juego, que no haya puntos sueltos ni hilachos, que haya lisura; ya que el interés de muchos de ellos es leer un libro y poder darle carpetazo de una vez para siempre. Esa clase de crítico –por suerte no la única, pero sus filas se ven continuamente engrosadas por reseñistas decimonónicos del siglo XXI– funciona como un archivero, tolera sólo la aparición de textos con vistas a su clasificación, su etiquetación, su sobreseimiento o su sepultura inmediatas, y así agradecen mucho los que ya nacen muertos, o los que no presentan «caso» en el sentido perjudicial, o los que se ofrecen a su consideración con su propio y servil rótulo ya puesto. Suelen detestar, en cambio, las novelas huidizas y abarcadoras. Más raro es, o a mí me resulta, que sean con frecuencia novelistas quienes defiendan a capa y espada o con aguja e hilo esas virtudes de la costurera y el decorador. Me temo que su abundancia en aumento no es sino la triste prueba de que un fondo de verdad hay y ha habido en la réplica de los críticos al golpe clásico de los artistas, y de que algunos novelistas no son, en efecto, más que críticos o profesores frustrados (Marías, 2000: 132-133)

Otro de los ensayos donde Javier Marías ha argumentado con más claridad esta vertiente de su poética de la novela ha sido en «Aquí me paro» (2013c). Con razón de su primera lectura de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, Marías escribía que: «leía desde una ingenuidad considerable, y cuanto se apartara del relato tradicional, más o menos lineal y cronológico –estrictamente narrativo–, me parecía un gran hallazgo, cuando no desconcertante» (2013c: 56). Desde esa primera lectura, Marías prosigue diciendo que, además de haber desarrollado su carrera de novelista, «he escrito unas cuantas novelas y he traducido a un puñado de autores, entre ellos a un casi contemporáneo de Cervantes, sir Thomas Browne (nacido en 1605), y una de las obras más confesamente cervantinas que jamás han existido, *La vida y las opiniones de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne» (2013c: 56). Confirmando por ello la raigambre cervantina de su poética novelística, tal como señalaba Grohmann (Grohmann y Wells, 2011; Grohmann, 2012), y como hemos querido poner de manifiesto nosotros también en el capítulo anterior, donde hemos señalado la filiación humanístico/cervantina de la

novela de Javier Marías. En efecto, esas «divagaciones, paréntesis, desviaciones, excursos y circunloquios» son «el verdadero meollo del *Quijote*, más allá de las aventuras y desventuras [de don Quijote y Sancho]» (Marías, 2013c: 55). De otra parte, Marías confirmaba en este ensayo cervantino los argumentos expuestos en «Contra la costurera y el decorador», viendo en la transgresión de la norma cerrada del género una cualidad necesaria para la relevancia artística, y del mismo modo, la conciencia de que el argumento es un pretexto para el desarrollo de la novela:

Lo curioso es que con el Quijote no se produce –o en mí no se ha producido, cada vez que he vuelto a leerlo- esa sensación de *dejà vu*, de previsibilidad, de convención conocida, que lo invade a uno en las Novelas más estrictamente narrativas, o más de enredo y peripecia, o más de argumento, como prefiera decirse. Y acaba uno teniendo la impresión de que lo que mejor se le daba a Cervantes era lo que aún hoy muchos juzgan lo más «impropio» de las novelas y cuentos, o incluso –palabra muy querida por los críticos más anticuados- lo más «impertinente» a la historia contada. Es decir: la digresión, el brujuleo, el hilo roto o suelto, el inciso, el excursus, la reflexión ocasional –puesta en boca del narrador o de algún personaje-, lo que en teatro se llamaría el «aparte», la situación o circunstancia arbitraria o inexplicable, la errabundia, el salto de un asunto a otro, incluso el abandono caprichoso de una línea argumental que parecería exigir su continuación y su clausura, su «redondez» y su término, para satisfacción de los lectores que solo desean saber qué pasó y cómo acabó todo, de los más convencionales. Y aun le cabe a uno la sospecha de que al propio autor le aburrían un poco la linealidad, las casualidades extremas, los giros inverosímiles, los descubrimientos supuestamente impensados y en realidad anticipados, las descripciones trufadas a veces de tópicos predecibles (del tipo «la más hermosa de las criaturas» y similares), las reacciones nobles y la enmienda de los daños causados. Y de que, por el contrario, se divertía y se encontraba a sus anchas allí donde las «historias» no imponen su tiranía y vienen a dar lo mismo, o a resultar indiferentes o a ser secundarias [...] Al fin y al cabo, del *Quijote* podría decirse algo parecido a lo que Cervantes asegura en su «Prólogo al lector» de las *Novelas ejemplares*, sin que en el caso de estas, en cambio, sea la aseveración del todo cierta: «Y así te digo (otra vez, lector amable), que destas novelas que te ofrezco, en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que se les parezca». [...] esas palabras pueden aplicarse al Quijote entero. En él no hay apenas progresión, ni mucho descubrimiento, y la prueba es que se trata de una larga novela que, de no hacer morir Cervantes a su protagonista, podría haber durado eternamente: ¿qué impediría, si no es la muerte de Alonso Quijano, que su criatura Don Quijote –pues es suya, más que de nadie- siguiera corriendo aventuras y recorriendo caminos y ciudades indefinidamente? (Y, dicho sea de paso, ¿qué impediría que el Quijote se hubiera limitado a los seis primeros capítulos de su Primera Parte, como en un principio planeó Cervantes?) Las novelas que no se limitan a contar una historia podrían ser interminables, como podría serlo *El coloquio de los perros* si el verboso perro Berganza lo fuera todavía más o se le permitiera continuar con sus disquisiciones y anécdotas, o si al respetuoso, juicioso y paciente perro Cipión se le diera la oportunidad, que no le llega, de narrar su vida y sus andanzas y expresar sus opiniones (2013c: 55-56)

De esta manera, con la significación que se puede atribuir a *El monarca del tiempo*, se manifiesta ya en el ciclo de Casaldáliga un elemento nuclear de la poética literaria de Javier Marías: el de la libertad connatural al género de la novela. Un elemento que Marías integra a través de la digresión en su estilo maduro, y que Masoliver Ródenas ha descrito de la siguiente manera: «desaparece la jerarquía narrativa entre lo importante o significativo y lo anecdótico, se destruye el tiempo convencional y la linealidad narrativa y el desarrollo estructural se convierte en el auténtico argumento, con párrafos que se pierden en nuevos párrafos, símiles, que se independizan, etcétera» (Masoliver-Ródenas, 2004: 26).

Como hemos dicho más arriba, la recurrencia de varios personajes en *El monarca del tiempo*, *El siglo* y *El hombre sentimental* es lo que permite hablar de un

ciclo narrativo articulado sobre sus vidas, elípticamente narradas en estas tres obras<sup>209</sup>. En *El monarca del tiempo* es posible reconocer tanto a Natalia Monte (luego Manur) y su hermano, Roberto Monte, como a Casaldáliga y al «León de Nápoles». La pareja de hermanos hace su aparición en el cuento «Contumelias», aún innominados, donde se narra desde el punto de vista del hermano varón el viaje en tren que ha de conducirlos hasta un hombre llamado Hieronimo (Marías, 1978: 145). La vergüenza de la hermana, que explica el pensamiento final de su hermano «Vamos, hermana, la oscuridad oculta tu rubor» (Marías, 1978: 146) y que remite a la cita de John Webster con la que se encabeza el relato (Marías, 1978: 119), se justificará en *El hombre sentimental*. Si en el relato de 1978 se insinúa que ese hermano contaba con «extintos recursos» (Marías, 1978: 145), en *El hombre sentimental* se confirma que el enlace de la mujer con Hieronimo ha sido un matrimonio de conveniencia para solucionar los problemas de deudas del hermano: «Fue a Roberto a quien se le ocurrió la idea, quien convenció a su hermana de que me aceptara, de la necesidad urgente de nuestro enlace, de que una alianza inmediata con la potente banca de mi familia era la única solución», afirmará Hieronimo (Marías, 1986: 143). De la misma forma, los nombres de los hermanos son revelados en *El hombre sentimental* como Natalia y Roberto, y Hieronimo pasa a tener apellido, Manur, y a ser descrito como un adinerado banquero belga (Marías, 1986: 84). En «Portento, maldición» se reconocen las figuras de Casaldáliga y el «León de Nápoles»: sus destinos se vislumbran en este relato de *El monarca del tiempo*; Casaldáliga descubre que no es él quien posee un talento especial que lo convierta en un personaje con destino, sino su ahijado el León de Nápoles. Para Casaldáliga sólo queda el resentimiento: «relatar el desengaño a mi manera y constatar la injusticia del reparto» (Marías, 1978: 83). Los personajes aún no se nombran en *El monarca del tiempo*, vienen a ser figuras arquetípicas como dice Elide Pittarello (Marías, 1978: 20), pero sus nombres se dan a conocer en *El siglo*, y el «León de Nápoles» será protagonista y narrador de *El hombre sentimental*, donde relata la historia de su ruptura amorosa con Natalia Manur.

La idea de un universo de ficción poblado por unos personajes recurrentes aparece por primera vez en el ciclo de Casaldáliga, pero tendrá continuidad en el resto de la obra de Javier Marías. Recientemente, Fernando Valls (2014) ha puesto de manifiesto cómo a partir de la recurrencia de determinados personajes en los cuentos de Javier Marías puede mostrarse que estos comparten un mismo mundo narrativo como el que encontramos en sus novelas a partir de *Corazón tan blanco*. Sin afanes de exhaustividad, podemos sustentar fácilmente esta hipótesis si remarcamos lo que parece una querencia de la parte de Javier Marías por algunos personajes secundarios como Custardoy<sup>210</sup> o Ruibérriz de Torres, que aparecen en los cuentos «Figuras inacabadas» (Marías, 2012b: 151-154), «Menos escrúpulos» (Marías, 2012b: 193-204), «Un inmenso favor» (Marías, 2012b: 325-335), «Sangre de lanza» (Marías, 2012b: 205-250) o «Mala índole» (Marías, 2012b: 271-314), así como en las novelas *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Tu rostro mañana* y *Los enamoramientos*.

---

<sup>209</sup>La vinculación tácita que los personajes establecen entre los tres libros es deliberada y así lo subrayó Javier Marías (2000: 68).

<sup>210</sup>Como curiosidad podemos señalar que el apellido «Custardoy» es empleado por primera vez en el cuento «El espejo del mártir», perteneciente originalmente a *El monarca del tiempo* (Marías, 1978: 37). Y que la historia de un «Isaac Custardoy» será la que proporcione el sustrato argumental del cuento de 1979 «El viaje de Isaac» (2012b: 411-414).

La autorreferencialidad del universo narrativo maduro de Javier Marías se manifiesta también en *Así empieza lo malo*, con alusiones a doctor Arranz del cuento «Cuando fui mortal», como ya indicamos, y a Miguel Deverne, el productor cinematográfico asesinado en *Los enamoramientos* (Marías, 2014a: 185).

Como ha notado Pittarello existen incoherencias dentro del mundo de ficción de lo que nosotros llamamos el ciclo de Casaldáliga, por ejemplo, respecto a la cronología, así en el momento en que tiene lugar el romance entre el León de Nápoles y Natalia Manur, según alude a esa historia Casaldáliga en *El siglo*, o según la cuenta el propio León en *El hombre sentimental* (Pittarello, 2007c: 8). En el mismo sentido puede añadirse otra incoherencia en el mundo de ficción relativa a la historia de Natalia Manur, y a la que también ha aludido Pittarello (Marías, 1978: 20). En este caso se trata de la aventura amorosa que se insinúa en *El siglo* entre Natalia y Casaldáliga (Marías, 1983: 86).

Estas incoherencias podemos explicarlas recurriendo otra vez a la teoría del mundo de ficción inestable propuesta por Martínez Bonati. Es interesante señalar que la inestabilidad del ciclo de Casaldáliga, comenzando por la figuración arquetípica de *El monarca del tiempo*, se concretiza finalmente en *El hombre sentimental*<sup>211</sup>. En un primer momento esta inestabilidad puede recordar a la señalada de Juan Benet en el ciclo regionato. Podemos ilustrarlo con un ejemplo extraído de *Volverás a Región*: un pasaje donde el narrador omnisciente en tercera persona se refiere a uno de los personajes diciendo que «se llamaba Rumbal o Rombal o algo así» (Benet, 1967: 30). A esta índole de inestabilidad le correspondería la inestabilidad que representan las perturbaciones cronológicas y argumentales de *El siglo* con respecto a *El hombre sentimental*. Mientras que las perturbaciones en *El hombre sentimental* son perturbaciones del recuerdo del narrador/personaje. Una excelente muestra de ello tiene que ver con uno de los personajes secundarios de la novela, cuyo nombre, que empieza por la letra «N», el narrador no acierta a recordar y es llamado indistintamente «Noriega», «Navarro» o «Noguer» (Marías, 1986: 75-77). En este cambio se puede ver la muestra de una estabilización progresiva del mundo de ficción en el ciclo de Casaldáliga. Esto se comprueba también en la distinción clara que se establece entre los planos del recuerdo y del sueño en *El hombre sentimental*. Así el León de Nápoles se dispone a relatar: «lo que sucedió en el sueño y el sueño de lo sucedido» (Marías, 1986: 45). Si bien los planos del recuerdo y del sueño se superponen en la novela, nunca llegan a confundirse en el relato, como el mismo narrador se encarga de precisar: «Pero todo esto no estaba en mi sueño de esta mañana, o al menos no con tanto orden como lo

---

<sup>211</sup>La continuación del modelo arquetípico puede verse en el uso del intertexto del *Otello* de Verdi, la obra que representa el León de Nápoles en *El hombre sentimental*. El león, especializado en el papel del fiel Cassio, mantiene en la novela una relación adúltera con Natalia Manur. Lo que puede interpretarse como una vuelta de tuerca irónica a este uso de los modelos arquetípicos. Como dijimos ya en la primera parte, la importancia de la traducción vinculada al hecho de narrar es una constante en la obra de Javier Marías, y este elemento se percibe en el ciclo de Casaldáliga en *El hombre sentimental*; el León de Nápoles escribe: «Me resulta difícil hablar sin libreto» (Marías, 1986: 46). En este sentido, el León de Nápoles anticipa al personaje de Juan Ranz Aguilera, protagonista y narrador de *Corazón tan blanco*, cuya profesión de intérprete permite que se lo relacione con el protagonista en *El hombre sentimental*, puesto que ambos depende de un texto ajeno para poder articular su discurso. La importancia de la profesión de traductor en la concepción de la novela *Corazón tan blanco* la ha subrayado Maeseneer, en tanto que el personaje mantiene una relación fuertemente mediatizada con el lenguaje y uno de los temas de la obra es la capacidad transformadora del lenguaje como vehículo de conocimientos y secretos (2000).



estoy contando, sino que en todo caso las sensaciones que he descrito lo circundan» (Marías, 1986: 38). De este modo, el León de Nápoles declara al comienzo de la novela:

No sé si contaros mis sueños. Son sueños viejos, pasados de moda, más propios de un adolescente que de un ciudadano. Son historiados y a la vez precisos, algo despaciosos aunque de gran colorido, como los que podría tener un alma fantasiosa pero en el fondo simple, un alma muy ordenada. Son sueños que acaban cansando un poco, porque quien los sueña despierta siempre antes de su desenlace, como si el impulso onírico quedara agotado en la representación de los pormenores y se desentendiese del resultado, como si la actividad de soñar fuese la única aún ideal y sin objetivo. No conozco, así, el final de mis sueños, y puede ser desconsiderado relatarlos sin estar en condiciones de ofrecer una conclusión ni una enseñanza. Pero a mí me parecen imaginativos y muy intensos. Lo único que puedo añadir en mi descargo es que escribo desde esa forma de duración –ese lugar de mi eternidad- que me ha elegido. Sin embargo, lo que soñé esta mañana, cuando ya era de día, es algo que sucedió realmente y que me sucedió a mí cuando era un poco más joven, o menos mayor que ahora, aunque aún no ha terminado (Marías, 1986: 13)

Esta diferencia en la novela entre los planos ficcionales se establece nítidamente mediante los comentarios que el León Nápoles introduce en el relato escrito de su sueño:

Anoche soñé lo que me sucedió hace cuatro años en la realidad, si es que este término sirve de algo o puede contraponerse a nada. Claro que ha habido diferencias, pues aunque los hechos y mi visión de la historia se correspondan, soñé lo ocurrido en otro orden, con otro tempo y con otros cortes o divisiones del tiempo, concentradamente, selectivamente, y –esto es lo decisivo y lo incongruente- sabiendo ya lo que había pasado, conociendo, por ejemplo, el nombre, carácter y la actuación de Dato antes de que en mi sueño tuviera lugar nuestro primer encuentro. Lo extraño es que en mi sueño hubiera sucesión cuando en mi cabeza ya había síntesis. Ciertamente que en cambio, mientras soñaba, ignoraba si mi sueño se apartaría en un momento dado de lo acontecido hace cuatro años o si se ceñiría a ello hasta el fin, como así resultó ser y sé y puedo decir ahora que va avanzando la mañana (Marías, 1986: 44)

Javier Marías explicó en «Lo que no se ha cumplido» (1986: 187-190), el epílogo a la reedición de 1987 de *El hombre sentimental*, la necesidad literaria de la incorporación del relato soñado a los hechos realmente acontecidos en el mundo de ficción de la novela (el recuerdo de la aventura amorosa entre el León de Nápoles y Natalia Manur), subrayando así la necesidad de la ficción literaria en la proyección de la propia vida, de la intimidad sentimental en la que el lector puede verse reconocido:

*El hombre sentimental* es una historia de amor en la que el amor no se ve ni vive, sino que se anuncia y recuerda. ¿Puede esto ocurrir? Algo como el amor, que es siempre urgente e inaplazable, que requiere la presencia y la consumación o consumición inmediata, ¿puede anunciarse sin que aún exista, o recordarse de veras cuando ya no existe? ¿O será que el propio anuncio y el mero recuerdo forman, ya y todavía respectivamente, parte de ese amor? Lo ignoro, pero lo que sí creo es que el amor está fundamentado en gran medida en su anticipación y en su memoria. Es el sentimiento que exige mayores dosis de imaginación, no sólo cuando se lo intuye, cuando se lo ve venir, y no sólo cuando quien lo ha experimentado y lo ha perdido tiene necesidad de explicárselo, sino también mientras el propio amor se desarrolla y tiene plena vigencia. Digamos que es el sentimiento que exige siempre algo ficticio además de lo que le procura la realidad. Dicho con otras palabras, el amor tiene siempre una proyección imaginaria, por tangible o real que lo creamos en un momento dado. Está siempre por cumplirse, es el reino de lo que puede ser. O bien de lo que pudo ser (Marías, 1986: 188-189).

Es pertinente señalar la coincidencia en este punto con la idea expuesta por Julián Marías en *La educación sentimental* (1992), donde la literatura se interpreta como complemento imaginario de la propia vida, siendo la ficción literaria un espacio

donde el lector proyecta imaginativamente su propia vida. Por eso, como dice Elide Pitarello, los relatos de los narradores de Marías se presentan a menudo ante el lector como «mezcla híbrida de memoria consciente y memoria onírica» (Marías, 1992a: 21). Ubicando la reflexión de la voz narradora del León de Nápoles en el marco del ciclo de Casaldáliga, Navarro Gil comenta:

Este personaje, que ya había aparecido de pasada en *El monarca del tiempo* [...] y que es personaje secundario de *El siglo*, termina por hacerse cargo de la narración y, de algún modo, logra contar su verdad. Al tomar prestada la voz el León tiene la última palabra y puede resarcirse del cruel testimonio de Casaldáliga. La memoria, junto a la imaginación y el sueño que añaden los datos que se escapan de continuo en la experiencia de la realidad, son los ingredientes de una narración que se pierde en los vericuetos del interior del narrador. El resultado es un relato en espiral que se entretiene en las divagaciones y consideraciones al margen del hilo argumental con los que el narrador enriquece su historia (2003: 202)

Javier Marías ha explicitado la capacidad de «presentización» de la literatura en dos importantes ensayos relativos al ciclo de Casaldáliga: «Fragmento y enigma y espantoso azar», y «La muerte de Manur (Narración hipotética y presente de indicativo)». «Fragmento y enigma y espantoso azar», como dijimos, constituye el centro temático de *El monarca del tiempo*. La preocupación por la idea del destino (motivo central del ciclo de Casaldáliga) se expresa en este ensayo, a partir de la lectura del *Julio César* de Shakespeare, en la dificultad de fijar el perfil biográfico del emperador romano: tirano o bien, al contrario, benefactor del pueblo de Roma. Así, en este texto se demuestra el interés por la ambigüedad moral que caracteriza la literatura «no didáctica». Una ambigüedad moral a la que se añade la incertidumbre sobre la existencia de un destino prefijado al que se contrapone el «magnífico azar» (Marías, 1978: 116) que representa la imposibilidad de tener una certeza definitiva sobre el papel que cabe atribuir a Julio César. A ello se alude en la cita de encabezamiento del «oscuro poeta» John Weever: «La enorme multitud se dejó arrastrar por el discurso de Bruto, que César era ambicioso; cuando el elocuente Marco Antonio hubo mostrado sus virtudes, ¿quién sino Bruto era entonces el falaz?» (Marías, 1978: 87). Marías subraya la ambigüedad del texto de Shakespeare diciendo que este procedimiento que desencadena la perplejidad del espectador, su dificultad de emitir un juicio definitivo sobre lo presenciado o leído, se opone a una de «las convenciones narrativas más primarias o fundamentales; a saber, y de manera simplificada: a) no hay más que una verdad b) al final resplandece siempre la verdad» (Marías, 1978: 88). La interpretación de Marías del texto de Shakespeare va en la misma dirección del estudio de David Palmer (1970) que insistió en que el conflicto principal de la obra es la dificultad de alcanzar un juicio objetivo en el ámbito moral. De otra parte, la tensión entre azar y destino se hace manifiesta en una de las más conocidas frases de la obra, aquel momento en que Casio declara: «Si estamos sometidos, mi querido Bruto,/la culpa no está en nuestra estrella,/sino en nosotros mismos» (Shakespeare, 1990: 57). La idea de la muerte como punto de fuga de la existencia humana, y por ello del destino, se explicita en la siguiente alocución de Julio César: «Antes de morir, los cobardes han muerto/muchas veces; los valientes sólo prueban/una vez el sabor de la muerte./De todos los prodigios que conozco,/para mí el más extraño es el miedo de los hombres,/pues la muerte, final inevitable,/viene cuando viene» (Shakespeare, 1990: 90). Dicho punto de fuga es el que fijará, con justicia o no, el retrato moral postrero del personaje: «El mal que hacen los hombres vive tras su muerte;/el bien solemos sepultarlo con sus restos» (Shakespeare, 1990: 117). La incertidumbre del juicio ante lo

representado volvemos a encontrarla en la obra de Marías en este pasaje de *Corazón tan blanco*: «cuando uno asiste a una discusión (aunque no la vea y sólo la oiga: cuando uno asiste a algo y empieza a saberlo) no puede permanecer casi nunca del todo imparcial, sin sentir simpatía o antipatía, animadversión o piedad por uno de los contendientes o por un tercero del que se habla, la maldición del que ve u oye» (1992a: 139). De ahí la importancia del hecho de la narración, en lo que ésta tiene de mostración y ordenación de la realidad, como en la obra de Shakespeare son los discursos sobre la figura de César los que van fijando sucesivamente la imagen que el espectador tiene de él, y que explica la importancia de este ensayo sobre el *Julio César* en la constitución de la poética literaria de Javier Marías; esto puede encontrarse otra vez en la novela *Todas las almas*: «Nos condenamos siempre por lo que decimos, no por lo que hacemos» (Marías, 1989: 45).

La reflexión de Marías en «Fragmento y enigma y espantoso azar» parte de un comentario de Ferlosio en *Las semanas del jardín*:

Rafael Sánchez Ferlosio, a quien debo en última instancia la puesta en marcha de estos comentarios, se ha ocupado profusa y sagazmente de esta cuestión en *Las semanas del jardín* (Nostromo, Madrid, 1974), señalando que, independientemente de la eventual tendenciosidad de la obra literaria (o cinematográfica en su caso) de que se trate, el espectador o lector tiende siempre (por no decir que da por descontado que en ello consiste su papel) a tomar lo último cronológicamente por lo verdadero y lo que va cargado de razón. O cuando menos por lo verídico, para mayor exactitud (Marías, 1978: 89)

La reflexión de Ferlosio, inspirada por el visionado de la película *Revolución en Haití*, coincide efectivamente con el ingrediente de ambigüedad que Javier Marías destacaba en su ensayo sobre el *Julio César* de Shakespeare. Ferlosio criticaba en esa película «la exigencia de la univocidad, de ser un solo ser con un solo posible veredicto» (1974: 49). A esa clase de narraciones las llama «novelas de representantes» (Sánchez Ferlosio, 1974: 51), donde el autor, y por ello el lector, emiten un juicio definitivo sobre la acción y los personajes mostrados en el relato: «Como el dios de Calvino, el narrador fabrica a sus criaturas desde un odio y un amor preconcebido: muñecos para jugar al «pim-pam-pum»: la historia ha sido urdida a posteriori, a partir del “sentido”: la existencia se vuelve una ilusión» (Sánchez Ferlosio, 1974: 50-51). Es fácil deducir que ambos están criticando en sus respectivos textos una concepción «didáctica» o «moralista» de la literatura. Esta idea, relacionada igualmente con la idea del destino narrativo, la encontramos en la obra posterior de Javier Marías. Así en *Tu rostro mañana*: «Nada peor que buscar el sentido o creer que lo hay. O si lo habría, aún peor: creer que el sentido de algo, aunque sea del detalle más nimio, dependerá de nosotros, o de nuestras acciones, de nuestro propósito o nuestra función, creer que hay voluntad, que hay destino, e incluso una trabajosa combinación de ambos» (Marías, 2009a: 235). El tema del destino se relaciona con la ambigüedad moral de la novela manifestada por el tema de la traición: la imposibilidad de adivinar cuál va a ser el rostro (el comportamiento futuro) de los hombres. En las propias palabras del narrador: «¿Cómo puede no verse en el tiempo largo que quien acabará y acaba perdiéndonos nos va a perder? [...] ¿Cómo puedo no conocer hoy tu rostro mañana, el que ya está o se fragua bajo la cara que enseñas o la careta que llevas, y que me mostrarás tan sólo cuando no lo espere» (Marías, 2009a: 169). En la misma novela la idea del destino se expresa a través de la metáfora del «horror narrativo», el miedo a que lo último de la vida, el modo en que uno muere, sea lo que defina posteriormente esa vida, como se

ejemplifica en la novela a través de los ejemplos de Jane Mansfield, John Lennon o John Fitzgerald Kennedy (Marías, 2009a: 771-772). En el artículo «El horror narrativo» (2013h) volvía sobre esta misma idea: «Ya lo señaló Ferlosio hace muchos años: en las narraciones lo último se aparece siempre como lo verdadero. Y yo aún diría más y peor: como lo configurador» (2013h: 182). Sobre ese eje gira el tema de la «preterición», fundamental en *Tu rostro mañana*, la posibilidad de adivinar el comportamiento moral de aquellos que nos rodean:

¿Qué extraña proclividad tenemos hacia la confianza? O quizá no sea a eso, sino a no querer ver ni enterarnos, o hacia el optimismo o hacia el consentido engaño, o es una soberbia la que nos lleva a creer que a nosotros no va a pasarnos lo que a nuestros iguales sí pasa y les ha sucedido siempre, o que vamos a ser respetados por quienes ya –y ante nuestros ojos– fueron desleales con otros, como si fuéramos distintos de éstos, y la que nos induce a pensar sin motivo que estaremos a salvo de los reveses sufridos por nuestros antepasados y aun de las decepciones que alcanzan a nuestros contemporáneos: a los que no son «yo», supongo, a cuantos no lo son ni lo serán ni lo han sido (Marías, 2009a: 162).

De nuevo se manifiesta aquí una influencia del pensamiento de Browne acerca de los enigmas de la posteridad. Recordemos los versos ya citados: «¿quién conoce el destino de sus huesos, o cuántas veces habrá de ser enterrado? ¿Quién posee el oráculo de sus cenizas, o sabe hasta dónde habrán de esparcirse?» (Browne, 2002: 175).

La preocupación por la posteridad o el destino, se percibe claramente en *Mañana en la batalla piensa en mí*, a través del personaje del monarca sin nombre (que se adivina sin embargo como un trasunto de Juan Carlos I) preocupado por su falta de rasgos distintivos de cara a la posteridad: «yo me doy cuenta de que no se conoce mi personalidad, cómo soy, y quizá tenga que ser así mientras viva; pero mientras vivo no puedo dejar de pensar que tal como van las cosas voy a pasar a la historia sin atributos, o lo que es peor, sin un atributo, lo cual es lo mismo que decir sin carácter, sin una imagen nítida y reconocible» (Marías, 1994: 169); «mi rostro y mis palabras no dicen nada, y ya va siendo hora de que eso cambie» (Marías, 1994: 190). Lo que recuerda al «destino nítido e inconfundible» que persigue Casaldáliga en *El siglo*. La tensión entre necesidad y azar vuelve a aparecer en *Negra espalda del tiempo*:

Es todo tan azaroso y ridículo que no se entiende cómo podemos dotar de trascendencia alguna al hecho de nuestro nacimiento o nuestra existencia o de nuestra muerte, determinados por combinaciones erráticas tan antojadizas e imprevisibles como la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido [...] Y así nos pasamos la vida fingiendo que somos únicos y escogidos, cuando somos conmutables y el indiferente resultado de una rifa de feria alicaída y mustia. Se hace necesario ese fingimiento, lo malo es que nuestros actos o nuestra desdicha o suerte acaban por hacernos olvidar a la mayoría que sólo se trataba de eso y en eso estábamos, sólo en el fingimiento. Hay quien llega a convencerse de que nació destinado a algo de lo que consigue o padece, como si el padecimiento o el logro le hicieran comprender su historia y aún más, el motivo o causa de su nacimiento (Marías, 1998: 378-379)

Como indicaba Marías a partir del ensayo de Ferlosio, la falacia de la unicidad del destino se articula sobre la creencia de que lo último que se muestra en la narración es lo verdadero. Por el contrario, Javier Marías ha destacado la posibilidad que ofrece la literatura de sostener ante el lector, dos verdades contradictorias: «La literatura en sí misma es quizá uno de los pocos ámbitos en los cuales caben esas contradicciones. Y cabe incluso que dos cosas, totalmente contradictorias, sean percibidas como verdaderas, lo cual no es muy factible en otro tipo de discurso» (Pittarello, 2005: 64). Sobre esto Elide Pittarello ha interpretado el ensayo de *El monarca del tiempo* como

una reflexión sobre lo convencional de la verdad: «No se descubre, se construye con palabras según las circunstancias: un producto de la voluntad de poder que desenmascara también el orden necesario de la historiografía, tan arbitrario como el de cualquier ficción» (Marías, 1978: 20). En su discurso de ingreso en la RAE, Javier Marías aludía en efecto a esta «contaminación» del discurso histórico por el ficcional que acaba por difuminar lo histórico e imponerse como la verdadero en la imaginación (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 31-32). Porter Abbot igualmente ha destacado la universalidad del hecho narrativo como sustrato de todo discurso humano (2002: 1-11). En el mismo sentido se sitúa la reflexión de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (1984), Roland Barthes en *El susurro del lenguaje* (1984) y Hayden White en *El contenido de la forma* (1987). Algo que podría resumirse con esta frase paradójica de *Todas las almas* (un juicio sintético en los términos de Benet): «A veces el saber verdadero resulta indiferente, y entonces puede inventarse» (Marías, 1988: 22). Del mismo modo, parafraseando a Isak Dinesen, Javier Marías escribía en *Negra espalda del tiempo*: ««sólo si uno es capaz de imaginar lo que ha ocurrido, de repetirlo en la imaginación, verá las historias, y sólo si tiene la paciencia de llevarlas largo tiempo dentro de sí, y de contárselas y recontárselas una y otra vez, será capaz de contarlas bien»» (Marías, 1998: 370). También en *Negra espalda del tiempo* podía leerse que «para relatar lo ocurrido hay que haberlo imaginado antes<sup>212</sup>» (Marías, 1998: 196). O como leemos en *Así empieza lo malo*: «en la vida real nada es muy nítido: ni siquiera puede contarse» (Marías, 2014a: 203). Marías, en efecto, ha destacado esta característica como privativa de la escritura literaria:

En la mayor parte de mis novelas, existe un comentario sobre la narración en sí, sobre el hecho de contar. Es privilegio del novelista poder contradecirse, lo que un filósofo no podría hacer. Porque a un filósofo se le pedirían cuentas, se le diría: «¿Por qué dice usted tal cosa, si en este otro libro afirma algo distinto?» Un novelista, en cambio, sí puede hacerlo. Puede defender dos cosas contradictorias, y decir que ambas son ciertas (2008a: 35)

En el ensayo «Contar el misterio<sup>213</sup>» (Marías, 2000: 117-123), un título de reminiscencias benetianas, Javier Marías denominó esta cualidad de la escritura literaria el «pensamiento literario»:

Sé que al escribir o al contar historias e inventar personajes he sabido o he reconocido o he pensado cosas que sólo en la escritura pueden saberse o reconocerse o pensarse. A veces sólo en la ficción, esto es, en la escritura de novelas y cuentos. A menudo recuerdo la existencia de algo que tiende a olvidarse y que antiguamente se llamó «pensamiento literario», diferente de cualquier otro, del científico y el filosófico y el lógico y el matemático y hasta el religioso o político. No se trata, claro está, de pensamiento sobre la literatura ni sobre lo literario; sino de un pensar literariamente sobre cualquier asunto, y es este un pensar privilegiado y a la vez difícil, porque puede contradecirse y no está sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones. Puede parecer arbitrario y caprichoso y también ridículo, puede contener una

---

<sup>212</sup>De esta manera, Herzberger ha podido enfatizar que «the necessary process of imagining the real forms the foundation of much of Marías's writing» (2011: 37).

<sup>213</sup>En el capítulo dedicado a «La dimisión de Santiesteban» ya anticipamos, a partir de la interpretación de Pittarello de la novela *Corazón tan blanco*, como la idea del secreto o misterio formaba parte esencial de la poética literaria de Javier Marías. Varios trabajos sobre la novela de Javier Marías se han centrado este aspecto de su obra, el de la indagación de la verdad a través de la escritura literaria, así el estudio de la dialéctica entre el desvelamiento y la ocultación –que podría resumirse en el famoso comienzo de *Corazón tan blanco*: «No he querido saber, pero he sabido» (Marías, 1992a: 105)- a cargo de Carmen Bouguen (2000), o la reconstitución de los secretos del pasado, también los biográficos y los históricos, que ha estudiado Isabel Cuñado (2004).

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<sup>214</sup>. Pero esas proposiciones a veces gratuitas y enigmáticas *dicen*, en su mundo de representaciones<sup>215</sup>, y lo que es más llamativo, a menudo las *reconocemos* como verdaderas, y pensamos: «Sí, esto es así». A diferencia de otras clases de pensamiento, que sí son formas de conocimiento, el literario es más bien una forma de reconocimiento, para mí al menos. O dicho de una manera a la vez simple y enrevesada: es una forma de saber que se sabe lo que no se sabía que se sabía. Acaso porque no podía expresarse. La literatura que a mí me interesa leer –y por tanto intentar escribir– es muy variada. Pero toda participa de eso: no cuenta lo consabido<sup>216</sup>, sino lo sólo sabido y a la vez ignorado. O, en menos palabras: sin poder explicarlo, cuenta el misterio (Marías, 2000: 122-123).

En este pasaje se explicita lo que en el capítulo dedicado a la poética benetiana hemos llamado la «plusvalía de sentido» que comunica el texto literario, y a la vez el «reconocimiento» característico de la concepción humanística de la literatura de Javier Marías. Es «lo que tiene de inexplicable» el texto literario, como vimos anteriormente que decía Javier Marías. En este aspecto podemos señalar la coincidencia con la reflexión de Orhan Pamuk sobre la novela en *El novelista ingenuo y el sentimental* (2010). Para Pamuk escribir novelas es crear un centro y esconderlo en el paisaje (2010: 135). Las grandes novelas deben evitar los juicios morales precipitados, a la vez que crean la ilusión de que el mundo posee un centro, un significado, que éstas nos fuerzan a entender, aunque este significado sea ambiguo (Pamuk, 2010: 135-137). Para Pamuk, las novelas «literarias» (lo que en su ensayo llama, retomando, como ya hiciera Frye, el concepto de Schelling, las propias del novelista «sentimental»<sup>217</sup>), se diferencia de las novelas «ingenuas» en que en las primeras el centro no es obvio, está oscurecido (Pamuk, 2010: 129). Esta mostración elíptica del centro es lo que ha caracterizado la gran tradición literaria moderna, la que ha permitido al hombre reconocerse en esa ambigua forma de conocimiento que es la novela, y que hace para él que el mundo sea habitable (Pamuk, 2010: 129).

---

<sup>214</sup>Es posible poner en relación esta afirmación de Javier Marías con la idea del «juicio sintético» que desarrollamos en el capítulo sobre la poética de Juan Benet.

<sup>215</sup>Podemos ver aquí una alusión a lo que dicho en los términos Benet es la «segunda realidad» que maneja la creación artística. Así Javier Marías ha podido escribir también que «resulta sorprendente que todavía haya críticos que se permitan hablar de la “realidad” (o incluso de “la realidad objetiva”), sin percatarse de que en literatura no hay más “realidad” que la literaria.» (1991: 215). Esta idea puede ponerse igualmente en relación con el concepto de «hablar imaginario» de Martínez Bonati (1960: 165) que marca la diferencia del lenguaje literario con el no literario.

<sup>216</sup>La idea que expresa Javier Marías puede ilustrarse con la fórmula de Martin Amis: la literatura es la «guerra contra el cliché» (Amis, 2001). En la misma dirección apunta Elide Pittarello, para quien «poner en tela de juicio la validez de lo conocido es un fundamento de su arte literario [el de Javier Marías]» (2007d: 9).

<sup>217</sup>Pamuk explica así la distinción operativa que emplea en su ensayo: «La analogía del conductor es válida no solo para el lector, sino también para el novelista. Algunos [novelistas] no son conscientes de las técnicas que utilizan; escriben de forma espontánea, como si estuvieran llevando a cabo un acto de lo más natural, ajenos a las operaciones y cálculos que están realizando mentalmente y al hecho de que están utilizando las marchas, los frenos y los botones que el arte de la novela les proporciona. Utilicemos la palabra «ingenuidad» para describir este tipo de sensibilidad, a este tipo de novelista y lector de novela: aquellos que no se preocupan por los aspectos artificiales de la escritura y la lectura de una novela. Y utilicemos el término «reflexivo» para describir precisamente la sensibilidad opuesta: en otras palabras, los lectores y escritores que se sienten fascinados por la artificiosidad del texto y su fracaso para alcanzar la realidad, y que prestan una gran atención a los métodos utilizados en la escritura de novelas y al modo en que funciona nuestra mente cuando leemos. Ser un novelista es el arte de ser ingenuo y reflexivo al mismo tiempo» (2010: 18-19).

En un sentido parecido Auerbach ha expresado la misma idea al hablar de «trasfondo», como lo hacía al analizar el relato bíblico de la historia del sacrificio de Isaac:

Las figuras están trabajadas tan sólo en aquellos aspectos de importancia para la finalidad de la narración, y el resto permanece oscuro; únicamente los puntos culminantes de la acción están acentuados, y los intervalos vacíos; el tiempo y el lugar son inciertos y hay que figurárselos; sentimientos e ideas permanecen mudos, y están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio; la totalidad, dirigida hacia un fin con alta e ininterrumpida tensión y, por lo mismo, tanto más unitaria, permanece misteriosa y con trasfondo (1942: 17)

Esta «plusvalía de sentido», como la hemos llamado antes siguiendo a Umberto Eco, que constituye parte fundamental del efecto «apelativo» de la obra literaria, dicho en los términos de Wolfgang Iser:

¿Qué es lo que induce al lector a enrolarse en la aventura de los textos? Contestar a esta pregunta sería meterse en consideraciones antropológicas. Habría que registrar el fenómeno según el cual hay una inclinación continua a compartir como lectores los riesgos ficticios de los textos, a abandonar la propia seguridad para ingresar en otros modos de pensamiento y conducta que no son modo alguno de naturaleza edificante. El lector puede salir de su mundo, vivir cambios catastróficos sin quedar implicado en sus consecuencias. Pues la carencia de consecuencias de los textos de ficción hace posible actualizar maneras de experiencia de sí mismo que la forzosidad cotidiana obstruye. Nos devuelve ese grado de libertad de comprensión que la acción desgasta, malgasta y a veces regala. Al mismo tiempo los textos de ficción preparan cuestiones y problemas que se derivan de la necesidad de la acción diaria. De este modo no experimentamos con los textos, sino con nosotros mismos. Para que esas experiencias sean eficaces el texto no debe mencionarlas [...] los textos de ficción están contruidos de manera que no confirman por completo nunca ninguno de los significados que les atribuimos, aunque por su estructura nos inducen permanentemente a hacerlo. Cuando los reducimos unívocamente, parecen poner claramente de manifiesto que el sentido es siempre rebasable. En este sentido, los textos de ficción están siempre más allá de nuestra praxis vital. Sin embargo, nosotros observamos sobre todo este hecho cuando pretendemos sustituir su indeterminación por significado. (Warning, 1979: 148)

De ahí la virtud de la obra de Shakespeare, tal como prosigue el razonamiento de Javier Marías en el ensayo de *El monarca del tiempo*, que consigue presentar como «verdadero» en todo momento lo que acontece en la representación:

Pero lo curioso del *Julio César* es que las diversas alternancias de opinión que la representación va obrando en el ánimo del espectador [...] no adquieren la forma de la duda, de la suspensión del juicio hasta que el objeto del mismo esté clarificado por el paso del tiempo y los postreros acontecimientos, que todo lo esclarecen, sino que, por el contrario, a cada una de esas alternancias la acompaña la más rotunda convicción: convicción que a cada nuevo giro se desvanecerá con tanta facilidad como se asentó para ser suplantada por otra convicción distinta que a su vez correrá la misma y efímera suerte. Es decir, que en este caso parece como si no fueran tanto las solapadas artes de la ya mencionada convención instalada milagrosamente en el seno del lector o espectador («al final resplandecerá la verdad y podremos salir de dudas») las que rigen y dirigen sus diversas tomas de postura o reacciones cuanto, más bien, la acción de otra convención, en cierto modo opuesta, que lejos de tranquilizarlo con la promesa o la tantalización de que al final sabrá a qué atenerse, le va ofreciendo una verdad tras otra y le obliga a aceptarlas *todas* como tales (Marías, 1978: 91-92)

El efecto de presentización, de hacer aparecer como verdadero, verosímil o cierto lo representado en todo momento es la verdad del tiempo presente o «monarca del tiempo»:

La verdad en cuestión habría más bien de estarse reafirmando incansable e indefinidamente en cada momento presente en que se la quisiera afirmar [...] es decir, en cada ocasión mediante la utilización de...¿de qué sino de un nuevo presente de indicativo circunscrito a esa ocasión (y al que en rigor no podría llamarse nuevo), que le otorgaría la condición de verdad en el único ámbito en que podría gozar de ella, a saber: el del momento presente o monarca del tiempo? (Marías, 1978: 109)

Este «monarca del tiempo» es el que tiene la virtud de hacer aparecer como verdadero lo narrado en cada momento de la narración. Es el que otorga a lo «presentizado» fuerza persuasiva a lo narrado, verosimilitud ante el lector. Lo que en el capítulo dedicado a la poética literaria de Juan Benet vimos que podía llamarse la cualidad «autoritaria» o «apofántica» de la voz narrativa. Como vimos, según el pensamiento de Juan Benet, esta fuerza persuasiva, sólo podía conseguirse a través del gran estilo literario, que conservaba el efecto de autoridad objetiva de la crónica o narración histórica no-ficcional, «reminiscente de los anales y crónicas», según diría Javier Marías (2000: 88). Así, en una entrevista de 1989 Marías declaraba: «Fuera del presente no hay más verdad. No hay verdad ninguna. Entonces hay verdad en tanto que se la sigue afirmando, pero, por así decirlo, necesita ser renovada una y otra vez» (Castellanos, 1989: 31). El carácter presentizador del diálogo ha sido puesto de relieve por Geneviève Champeau en su análisis de *Tu rostro mañana*, que califica de obra-conversación, vertebrada sobre tres conversaciones entre el narrador Jacobo Deza y el profesor oxoniense Sir Peter Wheeler (Andrés-Suárez y Casas, 2005: 169-188).

Un lugar parecido ocupa en la poética literaria de Javier Marías lo que ha llamado «la narración hipotética», donde se presenta ante el lector lo imaginado o supuesto por el narrador como si realmente hubiera sucedido de esa manera en el mundo de ficción que plantea la novela: «con el ánimo de que lo supuesto o imaginado pasara a formar parte de lo sucedido, al menos a ojos del lector<sup>218</sup>» (2000: 85). A ello dedicó el ensayo centrado en la narración de la muerte de Manur en la novela:

Una de las intenciones que tenía al escribir mi última novela publicada, *El hombre sentimental* (1986), era que los tres planos de lo que se narraba en ella –lo vivido o acaecido, lo soñado y lo imaginado o supuesto– acabaran por tener el mismo valor para el lector, es decir, que lo perteneciente a cada uno de ellos resultara igualmente admisible, definitivo y cierto. No se trataba en absoluto de «mezclarlos», ni de hacer los tres planos brumosos, ni de desdibujar sus confines e intentar que se confundieran de modo que el lector no pudiera distinguirlos bien –

---

<sup>218</sup>En la misma dirección parece señalar Juan Antonio Masoliver Ródenas glosando la influencia de Sterne en Javier Marías: «como en Sterne, a Marías no le interesa tanto el argumento tradicional, donde el lector es consciente de un pasado y espera un desenlace en el futuro, como la tensión que se va desarrollando en el presente» (Masoliver Ródenas, 2004: 164). Un ejemplo famoso de esta técnica narrativa puede ser la conocida escena paródica de las *high tables* oxonienses en *Todas las almas*, donde se narra simultáneamente lo que el narrador presencia e imagina (Marías, 1989: 51-75). Una interpretación que parece confirmar el juicio propio de Marías: «traduciendo es como he aprendido a utilizar de forma diferente el espacio-tiempo en las novelas. La posibilidad de que la duración sea completamente independiente de la duración real [...] Todo esto ya estaba presente en *Tristram Shandy*» (Marías, 2008a: 24). Este modo de presentar la acción narrativa ante los ojos del lector mediante lo que Marías llama «narración hipotética» puede interpretarse como un recurso retórico característico de Javier Marías para conseguir una mimesis artística lograda ante el lector que provoca los antes mencionados efectos de *apáte* y *catarsis*. El propio Javier Marías, en entrevista a Valerie Miles, ha comentado el uso de esta técnica narrativa tomando como modelo la narración del comienzo de *Mañana en la batalla piensa en mí*, en que el narrador imagina lo que Marta Tellez, la mujer que pudo haber sido su amante, imagina lo que ella pudo haber estado pensando mientras agonizaba (Miles, 2012: 533).



recursos todos ellos fáciles y poco lícitos a mi modo de ver-, sino más bien de que, estando perfectamente delimitado en el libro qué era vivido, qué soñado y qué imaginado o supuesto (nunca se deja de señalar claramente), todo ello formara parte de la historia relatada en igualdad de condiciones (Marías, 2000: 83)

Este recurso permite superar la percepción limitada del narrador en primera persona, que Javier Marías ha utilizado de manera sistemática en sus novelas a partir de *El hombre sentimental*:

En *El hombre sentimental* se narra sólo en primera persona, y, como es sabido, la principal renuncia que se hace al optar por ella es a saberlo todo. Pero no es sólo que se produzca una reducción o limitación enorme de los datos relativos a los demás personajes y a los mismos hechos, cuyo conocimiento el narrador está siempre en la obligación de explicar o justificar, sino que, sobre todo, éste no puede (o difícilmente) desaparecer y dejar actuando, en escena, a los demás personajes sin su presencia, a menos que a su vez haga narrar o hablar a uno de ellos. Esas renunciaciones son tan dolorosas que en realidad un novelista es incapaz de resignarse a ellas sin más por haber elegido esa primera persona. Y así, el León de Nápoles no tuvo más remedio que recurrir a la suposición y a la imaginación. Como antes he dicho, con el ánimo de que lo supuesto o imaginado pasara a formar parte de lo sucedido, al menos a ojos del lector. [...] Cabría decir que la intención era que lo que para el narrador *puede* ser de una determinada manera, para el lector sea necesariamente de esa manera, pese a que aquél no dé nunca por ciertas sus conjeturas ni pretenda engañar a este último. No cabe duda de que para conseguir tal efecto –para que las cosas resultaran así, aunque no lo fueran- hacía falta una capacidad notable de persuasión, y entiendo por persuasión no sólo la verosimilitud de lo imaginado o supuesto, sino la suficiente fuerza de las imágenes o hechos así mostrados (2000: 86).

Interpretado el ciclo de Casaldáliga desde la perspectiva del universo de ficción inestable de Martínez Bonati este recurso de Javier Marías permite superar la falta de sentido, estabilidad y certeza que definen a estos mundos de ficción, debidas a la carencia de certificación del mundo ficticio por parte de un narrador primordial que no se contradice (Martínez Bonati, 1996: 52). De igual manera puede extrapolarse esta limitación de la percepción que impone la primera persona en los relatos de Marías a la conclusión a la que llegaba Norman Friedman sobre la desaparición del punto de vista del narrador omnisciente en la narración: «when an author surrenders in fiction, he does so in order to conquer; he gives up certain privileges and imposes certain limits in order the more effectively to render his story-illusion, which constitutes artistic truth in fiction» (Friedman, 1955: 1184).

El recurso de la narración hipotética o imaginada para crear un efecto «presentizador» que permite al lector asistir a unos hechos sobre cuyo desarrollo o acontecimiento efectivo no puede tenerse una certeza dentro del universo de ficción es utilizado por Javier Marías en novelas posteriores. Por ejemplo, en *Todas las almas*, en la reconstrucción hipotética por parte del narrador de un recuerdo infantil de Clare Bayes (Marías, 1989: 72-73) y especialmente en la narración del suicidio de la madre de este personaje (Marías, 1989: 258-264); en el inicio de *Corazón tan blanco*, donde el narrador reconstruye una escena que no ha presenciado y de la sólo le ha llegado el relato, la del suicidio de Teresa Aguilera, «una de las niñas cuando ya no era niña» (Marías, 1992a: 105-110); en la narración del asesinato de Eva a cargo de Déan en *Mañana en la batalla piensa en mí* (Marías, 1994: 433-443); en la reconstrucción imaginaria de un hipotético encuentro entre Hugh Oloff de Wet y Franco en *Negra espalda del tiempo* (Marías, 1998: 310-320); en *Los enamoramientos* en la narración del asesinato de Deverne a partir de la confesión de Díaz-Varela (Marías, 2011: 337-350); en *Así empieza lo malo*, primero en la intentona de suicidio de Beatriz Noguera (Marías,

2014a: 307-312), y después en lo que se adivina que fue un suicidio real y no un accidente automovilístico (Marías, 2014a: 511-516). Una exposición de lo esencial del procedimiento de la narración hipotética podemos hallarlo en esta frase de *Negra espalda del tiempo*: «voy a relatar lo ocurrido o averiguado o tan sólo sabido –lo ocurrido en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento, o es todo sólo conciencia que nunca cesa» (Marías, 1998: 11)

Javier Marías establecía un vínculo entre el ensayo sobre la muerte de Manur y «Fragmento y enigma y espantoso azar»:

El presente de indicativo, tiempo verbal sobre el que traté en un capítulo de mi novela *El monarca del tiempo* (1978), no sólo se utiliza para lo que es único, actual, inmediato, para lo que sucede en este momento (como ocurre en las acotaciones teatrales y en los guiones cinematográficos), sino que justamente se emplea también para lo contrario, para lo que se presume eterno o invariable o por lo menos duradero, para las afirmaciones que se pretenden inmutables y definitivas, «Dios existe» o «Dios no existe», lo mismo da. [...] Fue ese presente camuflado el que me permitió proseguir con ese tiempo verbal e intentar que la muerte conjeturada del banquero Manur<sup>219</sup> quedara para el lector como algo cierto y seguro y acaecido, no supuesto ni imaginado. Y yo espero que para los lectores de *El hombre sentimental* Manur muriera efectivamente así, cuando la verdad es que nadie, más que él mismo, sabe cómo tal cosa llegó a ocurrir (Marías, 2000: 93-94)

Ensayando a propósito del *Quijote*, Marías reflexionaba en un sentido que permite explicar la técnica utilizada en *El hombre sentimental* de incorporar en la misma novela la narración del sueño y la narración hipotética de la imaginación para reforzar la fuerza persuasiva del relato: «si dentro de un ensueño se introduce otro ensueño, cuando se regresa al primero este parece mucho menos ensueño» (2013c: 55). Sobre este punto es pertinente recordar lo que Javier Marías había contado en «La huella del animal»:

Recuerdo que Juan Benet detestaba los sueños contados, sobre todo en las novelas (y es un odio que yo comparto). Pero no sólo les tenía aversión, sino que le parecían un tremendo error por parte del novelista, una contravención de sus propósitos. En el momento en que un narrador o un personaje, comentaba Benet, empieza a contar un sueño y además lo advierte (con fórmulas como «Anoche soñé...» o «Te voy a contar lo que he soñado...»), el interés del lector se desvanece al instante, es como si se le abriera un paréntesis de algo que, por así decir, «no cuenta», no tiene la menor importancia. La propia irrealidad anunciada y confesa, el arbitrario carácter de lo onírico, venía a decir Benet, invalidaba el contenido de las páginas del sueño, provocaba una inmediata indiferencia en el ánimo del lector, o en el de un lector como él (y pocos he conocido mejores o más atentos). Lo curioso del caso es esto: el anuncio o etiqueta de «ficción» (o «ficción a partir de este momento»), ¿no resulta muy parecido a la etiqueta «sueño» o al anuncio, dentro de la ficción, de «aquí comienza un sueño»? ¿No sería natural que *no* se leyese novelas por lo mismo que nos podríamos saltar los sueños relatados por los personajes o el narrador de una obra de ficción? Y sin embargo no es así, pese a que el carácter de lo ficticio es tan arbitrario como el de lo onírico. O puede que no lo sea tanto. Puede que una de las tareas del novelista sea vencer su propia confesión de irrealidad, y fingir que no es arbitrario lo que sí lo es, y que no es azaroso lo que sí lo es. Tal vez esta la palabra clave: fingir. [...] La ficción, como es lógico, debe saber fingir (2000: 166-167)

Esta idea del «fingimiento» ficcional recuerda, por supuesto, al concepto de la retórica griega *ápatē*, necesario para la mimesis exitosa. En las palabras de Paul Ricoeur: «la verosimilitud no es sólo semejanza de lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero» (1984: 393). Empleando la terminología de Marie Laure Ryan, podemos

<sup>219</sup>La muerte de Manur se relata en el último capítulo de la novela (Marías, 1986: 174-180).

considerar el recurso de la narración hipotética como un modo de «accesibilidad» (Garrido Domínguez, 1997: 181-205) o «inmersión» (Ryan, 115-209), del lector en el mundo de ficción que presenta la novela. En un sentido parecido, Schaeffer también ha hablado de la «inmersión ficcional» (1999: 179-198). Schaeffer ha visto en dicha «inmersión» la característica eminente de la narración ficcional:

C'est à Platon que revient le mérite d'avoir montré que l'immersion mimétique est au coeur du dispositif fictionnel. Pour qu'une fiction «marche», nous devons voir le paysage (peint), assister au hold-up (filmé), (re)vivre la scène de ménage (décrite). Et la façon dont nous décrivons l'échec d'une fiction -«Impossible d'entrer dans ce film», «C'est un récit qui ne prend jamais», «Ce personnage n'existe pas», ou encoré, «Le portrait est sans la moindre vie» -est tout aussi révélatrice de ce rôle central rempli par l'immersion<sup>220</sup> (Schaeffer, 1999: 179)

Desde el punto de vista de la concepción humanística de la literatura que representa la obra de Javier Marías conviene destacar que este proceso de inmersión ficcional induce al lector a la identificación emocional con los personajes de la acción representada: «Les représentations vécues en état d'immersion fictionnelle sont en general saturées du point de vue affectif<sup>221</sup>» (Schaeffer, 1999: 185). Este hecho es el que Schaeffer sitúa en el fondo de la necesidad de la ficción:

La première chose qui vient à l'esprit lorsqu'on pense à ces phénomènes d'engagement affectif, c'est l'empathie affective –positive ou négative- avec les personnages. Platon avait déjà noté que les auditeurs des aèdes «s'associent aux émotions exprimées». Et Proust parle de «ces êtres à qui on avait donné plus de son attention et de sa tendresse qu'aux gens de la vie, n'osant pas toujours avouer à quel point on les aimait (...) ces gens pour qui on avait haleté et sangloté». Dans les récits de fiction, le théâtre ou le cinéma, l'importance de cette dynamique d'empathie affective avec les personnages n'est pas due au hasard: pour que le processus d'immersion puisse fonctionner, il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire ils doivent entrer en résonance avec nos investissements affectifs réels. Le fait que les affects de base mobilisés par les fictions narratives et dramatiques soient à peu près les mêmes partout et à toute époque, et que nous arrivions avec une facilité tellement déconcertante à nous immerger dans des univers de fiction appartenant à des traditions culturelles différentes de la nôtre, montre à la fois que les affects humains fondamentaux sont universels et que leur répertoire est plutôt restreint (1999: 186)

Vinculando las tesis de Schaeffer, con lo expuesto en el capítulo sobre la poética de Juan Benet acerca de la misteriosa plusvalía de sentido que comunica el texto literario, Schaeffer sostiene que la actitud mental necesaria para la inmersión mimética es previa, y a la postre más importante para la recepción del texto literario, que la actitud mental analítica propia del análisis de la construcción del universo ficcional:

---

<sup>220</sup>Schaeffer compare la inmersión ficcional a una ilusión óptica: «La situation de l'immersion fictionnelle pourrait en fait être comparée à celle dans laquelle nous nous trouvons lorsque nous sommes victimes d'une illusion perceptive tout en sachant qu'il s'agit d'une illusion» (1999: 191)

<sup>221</sup>Esta tesis puede ponerse en relación con el pensamiento de Ortega expuesto en *Ideas sobre la novela*: «el género se ha desplazado de la pura narración que era sólo alusiva a la rigurosa presentación...Lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo [...] Nuestro interés se ha transformado, de la trama a las figuras, de los actos a las personas» (1964: 165-166 y 171). Aunque el pensamiento de Ortega parece querer diferenciarse en este punto de la clásica teoría de la mimesis aristotélica, esta diferencia puede entenderse como una diferencia de grado o de énfasis en cuanto que Aristóteles enfatiza la mostración del carácter humano en el decurso de la acción, y Ortega sin embargo parece desdeñar la importancia de la acción narrada en la configuración del carácter de los protagonistas de la acción.

«C'est ainsi qu'on en arrive à devoir enseigner la fiction littéraire comme une langue morte. Car pour accéder à une oeuvre de fiction il faut entrer dans l'univers créé (conçu comme modèle mimétique), et pour entrer dans cet univers, il n'existe pas d'autre voie que celle de l'immersion fictionnelle» (1999: 198). La poética literaria de Javier Marías tal como se desarrollaba en «Sobre la dificultad de contar», su discurso de ingreso en la RAE coincide con lo mantenido por Schaeffer a propósito de la necesidad de la ficción:

Son muchas las razones que se han barajado para explicar tanto la fuerza como 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 o 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 o lo que es; y, por supuesto, dialogar con los muertos. Todo ello nos es dado con una intensidad casi hechizante que todos los lectores hemos experimentado en algún momento. A veces las páginas de un libro nos han sumido en una especie de trance y nos han parecido mucho más importantes y vívidas que nuestra realidad, y hemos dejado de comer o de dormir por causa de esas ficciones, como si, mientras las leíamos o nos aguardaban y nos llamaban, nada hubiera en el mundo más trascendental que ellas. A veces nos hemos instalado en su territorio hasta el punto de desear quedarnos a vivir allí, de renegar cuando se nos ha obligado a salir, o de sentir verdadera tristeza cuando sus personajes nos han dicho adiós. Sí, todo esto es cierto. Pero si bien se mira es tan pueril, tan anómalo, tan alucinatorio que, a la luz de lo que he venido exponiendo, me voy a permitir apuntar una razón más, tanto para la fuerza como para la necesidad de la ficción, o de los hechos reales tratados como ficción y por ende transmutados o convertidos en tal: contaminados, secuestrados, conquistados por ella, o acaso sólo ganados para su causa. [...] ese novelista que inventa es el único facultado para contar cabalmente, a diferencia de los ya mencionados cronistas, historiadores, biógrafos, autobiógrafos, memorialistas, diaristas, testigos y demás esforzados de la narración abocados a fracasar. Necesitamos saber algo enteramente de vez en cuando, para fijarlo en la memoria sin peligro de rectificación. Necesitamos que algo pueda contarse a veces de cabo a rabo sin limitaciones ni zonas de sombra o sólo con aquellas que el creador decida que formen parte de su historia. Y lo cierto es que sólo podemos contar así, cabalmente y con sus incontrovertibles principio y fin, lo que nunca ha sucedido. Lo que no ha tenido lugar ni ha existido, lo inventado e imaginado, lo que no depende de ninguna verdad exterior. Sólo a eso no puede agregársele ni restársele nada, sólo es no es provisional ni parcial, sino completo y definitivo. [...] porque, pese a todas las dificultades, las habidas y las por siempre haber, seguramente seamos los únicos [los novelistas] que podemos contar sin atenernos a nada y sin objeciones ni cortapisas, o sin que nadie nunca nos enmiende la plana ni nos llame la atención y nos diga: «No, esto no fue así» (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 34-35)

La continuidad en el ciclo de Casaldáliga se articula pues sobre la recurrencia de los personajes, el trabajo estilístico de mayor empaque, y la preocupación moral que encuentra su metáfora en la idea del destino. Así lo ha explicado Ródenas de Moya: «amén de las figuras de la trama, en *El monarca del tiempo* se adelanta ya la escritura sinuosa, reflexiva y densa de *El siglo*, pero ante todo aparece ya la sujeción de ese estilo a una finalidad de índole moral» (Grohmann y Ródenas de Moya, 2012: 35). Como hemos anticipado el abúlico Casaldáliga anhela un «destino nítido e inconfundible» (Marías, 1983: 39). Una idea del destino entendida como narración, como relato del recorrido vital de un hombre. En *El siglo* se hace explícita la relación íntima del destino con el acto narrativo: «un hombre puede poseer un destino sin tener el menor porvenir; hasta el hombre muerto puede poseer un destino. ¿Y por qué? Pues porque su historia, si ha merecido contarse, se puede contar, y si tiene un destino a buen seguro lo merecerá» (Marías, 1983: 40). Esta inquietud se debe al hecho biográfico al que hemos aludido: la falsa acusación que padeció Julián Marías, de la parte de un antiguo colega y amigo al

término de la Guerra Civil, y a la que se hacía referencia en el prólogo a la edición de 1995 de *El siglo* (Marías, 1983: 11-12). Así Javier Marías daba razón del peso que ese episodio tuvo en la temática de la novela en aquel mismo prólogo: «esta historia siempre me impresionó de niño [...] supongo que con esta novela quise, en parte, intentar explicarme de qué modo personas valiosas o meritorias, de las que en principio era difícil esperar vilezas, podían llegar a cometer la mayor de todas sin verse aparentemente conminadas ni forzadas ello» (1983: 11-12).

En eso consiste la historia de Casaldáliga en *El siglo*, su acomodación en el papel del malvado, en lugar del héroe de la guerra -«Surgirían héroes, y habría mártires. ¿Y no sería Casaldáliga por ventura uno de ellos? ¿No habría caso un lugar para él en aquella guerra? ¿No le aguardaría quizá, a no mucha distancia, un cometido concreto para el cual sería insustituible y único?» (Marías, 1983: 224)-, o un mártir del amor, perennemente enamorado de su esposa fallecida (Constanza Bacio) -«Sólo de ese modo podría cumplirse el destino asignado, aquel sino triste que, en pocas palabras, lo convertiría en víctima, o tal vez en mártir si su adoración llegaba a alcanzar los caracteres de ideal o causa<sup>222</sup>» (Marías, 1983: 148). Al contrario de lo que hubiera deseado, Casaldáliga carece del valor para regresar a España cuando estalla la Guerra Civil -«Las noticias fueron al principio tan parciales, confusas y contradictorias que en el primer instante Casaldáliga no se atrevió a tener más reacción que la de una ligera alarma instintiva y sin contenido [...] Casaldáliga languideció y se hizo una sombra remota y muda. Así pasaron tres años en la ciudad de Lisboa» (Marías, 1983: 203 y 238)-, lo mismo que la mala salud de su esposa resultó un engaño y así se frustró su ennoblecedor destino de viudo enamorado -«Durante aproximadamente un año de relaciones Constanza Bacio no había mostrado el menor síntoma de padecer ninguna afección grave ni de vivir abrumada por una salud quebrantada» (Marías, 1983: 138)-.

De este modo, Casaldáliga se convierte en villano y ofrece sus servicios como delator al coronel de Berua (Marías, 1983: 109 y 300). Casaldáliga es un antihéroe, ha renunciado a su destino, puesto que sólo el héroe de la narración puede poseer un destino, como explicaba Joseph Campbell en *El héroe de los mil rostros*: «not everyone has a destiny: only the hero who has plunged to touch it, and has come up again» (1949: 212). Casaldáliga pretendió encontrar un destino heroico mediante la guerra y el amor pero fracasó y no consiguió regresar («come up again») uncido por la gloria del heroísmo. Casaldáliga es abúlico y cobarde, lo contrario de un héroe, aquel individuo capaz, según la definición de Fernando Savater, de «ejemplificar la virtud como fuerza y excelencia<sup>223</sup>» (1981: 419).

---

<sup>222</sup>El tema del amor imperecedero vuelve a aparecer en *El hombre sentimental*. En la evocación lírica del de Natalia Manur a cargo del León de Nápoles (Marías, 1986: 173). Donde se percibe la influencia, temática y estilística, de William Hazlitt en su texto «Amor inalterado. Amor perfecto» (1999: 69-70). Del mismo modo los versos de Hazlitt que encabezan esta novela -«I think myself into love, and I dream myself out of it» (Marías, 1986: 11)- parece resumir el proceso del enamoramiento y de la salida de él a través de la escritura del sueño que lleva a cabo el León de Nápoles en *El hombre sentimental*. En relación con la técnica «presentizadora» del relato hipotético, Javier Marías ha comentado sobre este pasaje: «Esta página de *El hombre sentimental* es la única de toda mi carrera en la que no se sabe a ciencia cierta quién habla. Es fácil imaginar de quién se trata, pero podría ser cualquiera de los personajes principales. Se supone que habla el narrador, pero podría ser otra persona.» (Miles, 2012: 536)

<sup>223</sup>Una cierta timorotez de carácter será una característica dominante en muchos de los narradores mariescos, ésta sin embargo, será encauzada positivamente en tanto que condición que posibilita la

Casaldáliga no es un héroe, es un antihéroe, carece de destino; su papel de villano es un falso destino (es su carácter pusilánime y mezquino), no el que quiso para sí, y su naturaleza verdadera es aquello que pretende ocultar. Esa es la razón por la cual se alternan los puntos de vista en *El siglo*. El narrador omnisciente en tercera persona –extradieгético en términos narratológicos– es quien narra su decisión de ofrecer sus servicios como delator en los capítulos IV («La enfermedad») y VIII («La suerte»); o su cobardía ante la perspectiva de participar en la guerra en el capítulo VI («Lisboa»). En estas narraciones en tercera persona se cuentan las tribulaciones, debilidades y mezquindades del personaje, lo que Casaldáliga no querría o podría contar. Al contrario, en los capítulos narrados en primera persona, Casaldáliga, con su voz engolada, retórica y enmascaradora se presenta a sí mismo como un personaje invencible y dominante, por ejemplo, en el ya citado capítulo final de la novela, donde se finje el muerto para frustrar la expectativas de Roberto y Natalia Monte y del León de Nápoles que esperan su traspaso para así poder heredar su fortuna.

De esta manera, Casaldáliga se aparece claramente como un «narrador no fiable» según la expresión de Booth, y la alternancia de las voces narrativas en la novela provocan la ambigüedad interpretativa del lector. Por ejemplo, tal como señaló J.H. Abbott en su reseña contemporánea de *El siglo*: «¿Es malo Casaldáliga por ser débil e indeciso? ¿Se deja llevar por el enigmático y circunstancial Dato/Dado por elección o por debilidad? ¿Hay elección posible? Al no elegir, ¿ya elige? ¿Su destino es lo que encuentra al azar o es un fraude todo? ¿Cuál es la verdadera imagen de Casaldáliga, la que tiene de sí mismo o la contradictoria que ofrece al lector?» (Villanueva, 1992: 358-359). Una ambigüedad que, en última instancia, reposa sobre una imposibilidad de edificar a ciencia cierta el conocimiento del mundo y del comportamiento de los otros, como ponía de manifiesto Ródenas de Moya acerca de *Tu rostro mañana*:

Hay en la novela una reflexión sobre la lealtad y la traición, sobre el disimulo y el enigma, sobre la imperfecta comunicación humana, sobre la verdad y sus hipóstasis, sobre la manipulación política, sobre la información como ejercicio de poder [...] Y, claro, sobre el contar y la perturbación que el relato produce en el universo («Do I dare disturb the universe?» dice el verso de T.S. Eliot recordado en Baile y sueño). Es tal la densidad semántica creada en esta novela de espías –pues eso es en su estructura más superficial– que parece improbable que Marías pueda escapar en el futuro a su fuerza gravitatoria. Y no sólo por una razón de densidad, sino también, paradójicamente, de expansión, puesto que las cuestiones más irreductiblemente humanas, aquellas que movilizan nuestros miedos, esperanzas, afectos y aborrecimientos, se entrelazan en estas páginas: el amor y la muerte, la asimétrica dependencia entre padres e hijos, el sexo, la pérdida del otro y la confidencia y la difidencia (Grohmann y Steenmeijer, 2009: 67-68)

La naturaleza antiheroica de Casaldáliga, como personaje privado de un destino, se manifiesta ya en el cuento «Portento, maldición» de *El monarca del tiempo*. No es él quien posee un destino, sino su ahijado, el futuro León de Nápoles, cuyo destino tiene la forma de su gran talento para el canto. La abulia de Casaldáliga se manifiesta en la envidia que siente por el carácter decidido del León de Nápoles desde el momento mismo de conocerlo. Pese al desprecio que le prodiga y las vejaciones a que lo somete, Casaldáliga no puede evitar constatar que: «¿O es que acaso es dueño de una voluntad omnipotente capaz de convertirlo todo en sentido, en convicción, en ley?» (Marías,

---

narración, el relato de una historia, de unos hechos observados en los cuales el narrador no tiene participación activa. Esto es algo que han señalado tanto Elide Pittarello (Marías, 1996: 25) como Heike Scharm (2013: 53-54).

1978: 58). Es decir, un temperamento heroico, tocado por la fuerza y la fortaleza, las dos virtudes que Fernando Savater destacó en su definición del héroe. Finalmente, Casaldáliga, tras asistir al deslumbrante debut operístico del León de Nápoles, constata que en efecto las sospechas que intentaba reprimir se han visto confirmados: «cuando él, por el contrario, se eleva irresistible en su veloz carrera, cuando el tiempo se desvanece y a mí, apuntalado, sólo me queda relatar el desengaño a mi manera y constatar la injusticia del reparto» (Marías, 1978: 83).

Una variación sobre el tema de la envidia del personaje con destino lo encontramos igualmente en «El espejo del mártir». En esa historia el coronel encargado de juzgar a un militar indisciplinado relata la historia de Louvet, un oficial de la Grande Armée de Napoleón, que, a despecho de su valentía, rayana en la temeridad, fue juzgado como desertor y colaborador del enemigo, por desobedecer órdenes y cargar contra la hueste adversaria sin la autorización de sus superiores. Sin embargo, las palabras del coronel narrador traslucen su admiración por el arrojo heroico de Louvet: «esa catástrofe puede tomar la forma de un destino unívoco y personal<sup>224</sup> [...] Y no me cabe duda de que ya entonces Louvet presintió su destino y aceptó de buen grado que aquella incursión intempestiva y marchita le costara la vida» (Marías, 1978: 31 y 38). En el cuento se narra, se detiene y «presentiza» el momento preciso en que, durante la carga irregular, Louvet se encuentra con su destino:

Y Louvet, con los ojos agigantados empapados no se sabe si de rabia, gloria o espanto, con el sable en la mano inclinado hacia abajo y sumiso, todo el tronco torcido, volteado hacia atrás y un estribo perdido en el súbito giro, penetró en otro tiempo, ¿comprende?, un tiempo distinto que no conocemos, nada tiene que ver con el nuestro: una vaharada de irremisión salida de su propia boca debió de envolverle mientras sus vítreas, agrietadas mejillas despedían un reflejo acerado e intoxicante, y en aquel momento se unió al sino latente, impasible y perenne de nuestra corporación, que cristalizaba con él por enésima vez lanzando destellos refulgentes y efímeros, verbosos (fíjese) así que jaculatorios, para enseguida recluirse de nuevo en su zona de immanencia y de sombras y volver eternamente a empezar (Marías, 1978: 49)

Sobre la historia de los hermanos Monte en «Contumelias» planea también la imagen del destino. No en este caso un destino heroico sino la aceptación de un destino humillante (de ahí el título del cuento), que las circunstancias, los problemas económicos del hermano varón, Roberto, han impuesto sobre ellos dos. Así Roberto, el narrador, habla del «premio tentador de aquel destino de catadura ominosa que nos había invitado a acomodarnos en los bancos de un ferrocarril sin pestañear», en lo que inferimos que es una alusión al matrimonio por conveniencia que habrá de resolver sus cuitas por dinero (Marías, 1978: 121); dirigiéndose a su hermana Natalia también dirá que «el conocimiento del destino que se te había deparado, o si quieres asignado, lo teníamos ya desde el principio» (Marías, 1978: 122); en la idea del destino compartido se explicita también la fatalidad que une a los dos hermanos a pesar de su separación física: «mientras cruzábamos llanuras distintas pero indiferenciables nos habíamos canjeado los destinos, mi hermana y yo, y cada uno vislumbraba y se ocupaba del del otro en el obvio y fallido intento de encontrar el ajeno más desazonador que el propio» (Marías, 1978: 128).

---

<sup>224</sup>Una fórmula muy parecida a la que emplea Casaldáliga en *El siglo* para describir el destino de héroe que persigue, sobre la que ya nos hemos detenido.

Una irónica vuelta de tuerca al tema del destino compartido se encuentra en «La llama tutelar», la pieza teatral de *El monarca del tiempo*, y la relación que mantienen el matón del colegio, Valerio, y el preceptor de la escuela, Lemarquís, ambos a su modo unidos en la soledad de sus respectivos roles, pero que Lemarquís quiere convertir en un destino compartido en la búsqueda del conocimiento:

Henos aquí nuevamente, Valerio: tú y yo dándonos la mano como aliados, como conjurados, como gente de bien. Tenemos la enorme suerte de una meta común, de que nuestros propósitos coincidan en sus medios y en sus fines y nuestras respectivas funciones se complementen: de educado y educador. Años llevamos ya colaborando y eso revertirá en nuestro mutuo provecho. Porque, ¿quién mejor que tú podrá servirme y entenderme, y quién mejor que yo sabrá descifrar el trazo burbujeante y confundido de tus turbulentas ansias juveniles? Somos los dos investigadores sin horizonte y sin confin, y nos hallamos hermanados por el equitativo tráfico que hace ya tiempo establecimos con el alma abierta a las luces y el pecho henchido de ilusión (Marías, 1978: 154-155)

En esta historia encontramos también un paralelismo con la relación de desprecio/envidia que une a Casaldáliga y el León de Nápoles en el ciclo de Casaldáliga. De esta manera, el narrador que introduce los pasajes dialogados de «La llama tutelar» afirma: «El matón de colegio, de la misma estatura ya que el preceptor, es sin duda un muchacho que no teme a nada ni a nadie: de dónde saca la fe en su propia fuerza y su convicción es algo que el preceptor intuye bien pero no se quiere reconocer» (Marías, 1978: 152).

### **3.3 *El hombre sentimental: la voz que cuenta y persuade***

Por último, en *El hombre sentimental*, el destino puede verse encarnado en la figura de Natalia Manur, que ejerce de vértice de los destinos del León de Nápoles y de Hieronimo Manur, los dos hombres a los que ha enamorado. En la manera en que ambos reaccionan ante el abandono de Natalia, y en la manera en que viven su amor por ella, se identifica quién es a la postre el «hombre sentimental» del título de la novela, aquel que consigue vivir su amor como recuerdo imperecedero y por ello no necesita de cumplimiento o de duración en la realidad (El León de Nápoles), o al contrario, el hombre que no es capaz de vivirlo a través de la imaginación (el sueño y el recuerdo), y por eso necesita obligatoriamente ver su amor cumplido en la realidad, y por esa razón, al ser abandonado por Natalia, no lo soporta y termina suicidándose<sup>225</sup>. El paralelismo inverso en el comportamiento del León de Nápoles y de Manur se establece en el último capítulo, el de la narración hipotética del suicidio de este segundo, a través de la descripción de los movimientos de sus respectivas manos. Así la mano de Manur habría «vacilado y la bala destinada al corazón había ido al pulmón izquierdo sin dañar ningún órgano vital. O bien la mano se había mantenido firme y había herido donde quería herir, aunque corriendo en tal caso el riesgo de una desviación fatal» (Marías, 1986: 175-176). Mientras que la mano del León de Nápoles en lugar de buscar un arma con la

---

<sup>225</sup>La interpretación propuesta por Javier Marías en «Lo que no se ha cumplido» señala inequívocamente a el León de Nápoles como verdadero «hombre sentimental» del relato, invirtiendo por ello el tópico de que el hombre sentimental es aquel que se suicida por amor y no el que continúa viviendo. Sin embargo, la novela es ambigua al respecto, puesto que sólo se presenta el punto de vista del narrador de la novela, es decir el León de Nápoles, y por consiguiente la obra en conjunto consiente una lectura «abierto» en los términos de Eco (1962, 1992a, 1992b)



que terminar con su vida es la mano que escribe el relato de esa historia amorosa, una acción que, infiere el lector, es a la postre la que lo salvará: «Manur se mira la mano en penumbra. Así, sentado, vestido de calle, le vienen ganas de aniquilarse. Mi mano está en penumbra. Pero no debéis preocuparos, yo sería incapaz de seguir su ejemplo» (Marías, 1986: 180). En fin, esta idea del destino parece funcionar en la obra de Javier Marías como una metáfora del aspecto moral de la vida de los hombres, en tanto que el recorrido de su vida dibuja un retrato de ellos que inevitablemente será juzgado desde un punto de vista moral.

Otra característica que encontramos en el ciclo de Casaldáliga y que se hace más evidente en la obra posterior de Javier Marías, a partir de *Todas las almas*, es la imitación del estilo autobiográfico en la escritura. Sandra Navarro Gil ha puesto de manifiesto cómo *El hombre sentimental* inaugura el inicio de una etapa creativa en la obra de Javier Marías basada en el empleo de una voz narradora en primera persona: el narrador protagonista relata un retazo de su pasado que necesita ser contado para ser entendido (Navarro Gil, 2003). Según Navarro Gil:

La evolución de la voz del narrador en las obras de Javier Marías, tanto en sus novelas como en sus relatos, que siguen una curiosa y paralela trayectoria, es la clave necesaria para entender una narrativa que nunca se movió a gusto en los moldes narrativos clásicos y que, por la misma razón, ha experimentado desde sus inicios sobre los diversos modos de entender la literatura. De hecho, la reflexión sobre el lenguaje y sobre el propio acto de la narración son dos constantes en la obra de Javier Marías (2003: 200)

En *Negra espalda del tiempo*, Javier Marías había escrito que «esa novela titulada *Todas las almas* se prestó también a la casi absoluta identificación entre su narrador sin nombre y su autor con nombre, Javier Marías» (1998: 16). En «Quién escribe» (2000: 98-106) y «Autobiografía y ficción» (2000: 70-78), dos importantes artículos de reflexión sobre su poética literaria, Javier Marías ha explicado el procedimiento mediante el cual la escritura literaria puede imitar la enunciación de la escritura autobiográfica para lograr un efecto de verosimilitud<sup>226</sup>.

Así en «Autobiografía y ficción», conferencia pronunciada en 1987, Javier Marías declaraba que el campo de la narración autobiográfica «-como también la narración en primera persona- [es un campo] que cada vez me interesa y tienta más» (2000: 73). Marías reflexionaba también sobre las reacciones (los recelos) que el lector acostumbra a tener ante un material literario que le es presentado como verdadero, bajo la forma de unas memorias, y ante un material literario que le es presentado como ficticio, bajo la forma de la novela<sup>227</sup>: «Ahora bien, el lector es siempre suspicaz, y si ante la novela tenderá a sospechar que bajo la ficción aparente se ocultan hechos y experiencias “verdaderos”, ante las memorias o autobiografía declaradas lo que tenderá a sospechar es que bajo la proclamación de veracidad se ocultan mentiras, deformaciones, engaños y tergiversaciones que el autor, aprovechándose del sello que

---

<sup>226</sup>Las implicaciones que este procedimiento de escritura puede tener en relación con el concepto de «ficcionalidad» (Álamo Felices, 2014) es un asunto interesante del que no podemos ocuparnos en esta tesis, pero que puede asimilarse a la noción de «effet de réel», como ilusión referencial, postulada por Roland Barthes (1982: 88-89). Ya nos hemos remitido a la conciencia del fingimiento de la fuerza ilocutiva del lenguaje literario-ficcional anteriormente al hablar de *Negra espalda del tiempo*.

<sup>227</sup>La reflexión de Marías apunta a la imposibilidad de discriminar desde el punto de vista del análisis narratológico entre «relato ficcional» y «relato factual», en los términos de Genette (1991: 53-76).

imprime a su obra, intenta hacer pasar por autenticidades» (2000: 76). Javier Marías cita en su texto, como ejemplos entonces recientes de autores que han tratado lo autobiográfico como si fuera un material literario ficcional, los casos de novelas de Thomas Bernhard (*El malogrado* y *El sobrino de Wittgenstein*) y Félix de Azúa (*Historia de un idiota contada por él mismo*):

La operación llevada a cabo tanto por Bernhard como por Azúa consiste, a mi modo de ver, en lo siguiente: el autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que no lo sea; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que se trate de un texto autobiográfico o basado en hechos «verídicos» o «verdaderos» o «no inventados». Sin embargo, la obra en cuestión tiene todo el *aspecto* de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor, sobre el cual solemos tener alguna información, sea en el propio libro, sea fuera de él. El resultado de este malabarismo es de una ambigüedad tan asombrosa que las sospechas del lector oscilan de continuo entre dos polos o tendencias opuestas, sin que pueda decidirse por ninguna de ellas. Por un lado, el relato se le ofrece como ficción, pero de una forma en absoluto ficcionalizada, lo cual le hace desconfiar de esa presunta ficción y pensar que *en realidad* se trata de un narrador y de una historia que bien pueden identificarse con el autor y con su historia. Por otro lado, sin embargo, y una vez que el lector ha decidido que el autor habla de sí mismo y maneja un material «verídico» aunque no lo indique de manera explícita, se encontrará con la permanente sospecha de que ese autor esté aprovechando tal creencia para pasarle como «verdadera» una información totalmente ficticia acerca de sí mismo: una información «inventada» (Marías, 2000: 77-78)

Marías señala claramente a la ambigüedad retórica característica de la «autoficción» (Dobrovsky, 1977), narración ficcional donde se da una coincidencia entre autor, protagonista y narrador del relato, un concepto al que ya hemos hecho mención anteriormente. La conclusión del texto de Javier Marías sobre este efecto de ambivalencia buscada es inequívoca:

Así como el memorialista procura dar continuas pruebas de su veracidad y convencer al lector de que lo que relata es cierto y le sucedió a *él*, el autor; así como el novelista autobiográfico camufla lo «verdadero» e intenta convencer al lector de que lo que cuenta es «inventado» y *no* le ha sucedido a *él*, el autor; este tercer tipo de escritor, al presentar su texto como ficción pero no hacer nada para ficcionalizarlo, lo que quizá está haciendo es indicar ambas cosas a la vez. Es decir, que lo relatado le sucede a *él*, el autor, y al mismo tiempo *no* le sucede a *él*, el autor, en la medida en que *en realidad no ha sucedido*, ni a él ni a nadie en absoluto; aunque en la medida en que sucede en su obra de ficción, sea a *él*, el autor, y a nadie más a quien sucede [...] creo que es en esta delicadísima fórmula donde se encuentra la posibilidad de acometer la empresa que, como antes dije, cada vez me tienta e interesa más [...] abordar el campo autobiográfico, pero sólo como ficción (2000: 78)

Parte de la obra novelesca de Javier Marías, sobre todo a partir de *Todas las almas*, ha sido objeto de una lectura en clave autoficcional, por la utilización constante de una primera persona narradora que, a menudo, ha consentido una identificación entre autor y narrador. Ese ha sido el caso, en efecto, de la antecitada *Todas las almas*, con su innominado narrador protagonista que comparte algunos de los rasgos biográficos con el autor empírico Javier Marías; *Tu rostro mañana*, que participa del mismo universo ficcional que *Todas las almas*, al retomar la historia del mismo personaje tras la separación de su esposa Luisa y regresar a Inglaterra (2009a: 27), aunque ahora el protagonista tiene nombre y se apellida «Deza» (2009a: 52); y sobre todo, *Negra espalda del tiempo*, en que el nombre del personaje narrador y el del autor sí coinciden: «esa novela titulada *Todas las almas* se prestó también a la casi absoluta identificación entre su narrador sin nombre y su autor con nombre, Javier Marías, el mismo de este relato, en el que narrador y autor sí coincidimos y por tanto ya no sé si somos uno o si

somos dos, al menos mientras escribo» (1998: 16). Como escribe Champeau: «*Negra espalda del tiempo* se vale de la dualidad narrador-autor inherente a la narración autobiográfica para confundir las fronteras entre lo textual y lo extratextual, la realidad y el discurso, e incluso la ficción y la no ficción<sup>228</sup>» (Casas, 2012: 263).

En el texto «Quién escribe» Javier Marías había proporcionado una descripción de ese «yo narrador» que se constituye en el procedimiento retórico de la autoficción y que induce al lector a tomar al personaje/narrador por el autor de la novela –«la solapa del libro influía en el libro», escribe en *Negra espalda del tiempo* sobre la confusión a que dio pie *Todas las almas* (Marías, 1998: 34)-. A propósito del narrador innominado de *Todas las almas* (una identificación tácita puesto que en esa novela el narrador no tiene aún nombre, y no lo tendría hasta *Tu rostro mañana*) Marías escribe:

Como ya he dicho, las semejanzas de este personaje conmigo mismo en lo referente a su situación (digamos a lo comprobable) eran tan grandes que me pareció ridículo «camuflarlo». No hice ninguna descripción física de él ni le di nombre (es decir, decidí mantener una ambigüedad que se habría quebrado irremediablemente si en un momento dado el Narrador hubiera dicho de sí mismo que era pelirrojo y medía un metro noventa; si hubiera dicho que se llamaba Juan o Pedro o, por el contrario, que se llamaba Javier). Pero además de eso decidí no crear una voz ficticia para su narración, una voz impostada, como sin duda lo era la voz del personaje llamado «El León de Nápoles», narrador de mi novela *El hombre sentimental*. Aquí no rehuí mi propia voz, esto es, mi dicción habitual o natural por escrito, la de –por ejemplo- las cartas que había escrito a mis amigos cuando estaba en Inglaterra<sup>229</sup>. Sin embargo, pese a que a ese personaje, el Narrador o Español, yo le estuviera prestando mi propia voz y parte de mis experiencias, yo sabía que no se trataba de mí, sino de alguien distinto de mí, aunque parecido. Si se prefiere, se puede utilizar la fórmula de que ese personaje era «quien yo pude ser pero no fui» (2000: 101)

La identificación entre el narrador y Javier Marías al ser tácita y no explícita puesto que el narrador permanece innominado en la novela justifica que se refiera a ese personaje, el Narrador o Español, como «otro-además-de-yo» (Marías, 2000: 105). Es decir, que permite también la identificación por parte del lector con el personaje, y contribuye así a que el lector pueda verse «reconocido» en las experiencias ficcionales que narra y muestran en la novela. De este modo, Javier Marías puede concluir en su texto que

Mediante este sencillísimo subterfugio (que por otra parte no era sólo eso, sino que resultaba necesario para la trama de la novela), el Narrador pudo seguir acumulando características o

---

<sup>228</sup>El concepto de «autoficción», como se sabe, ha gozado de amplia difusión en el ámbito académico desde que en 1977 Serge Doubrovsky lo utilizara para describir su novela *Fils*. De la abundante bibliografía sobre el tema remitimos a las compilaciones de trabajos teóricos a cargo de Ana Casas (2012 y 2014), los estudios de referencia de Vincent Colonna (2004), Jacques Lecarme (1984 y 1993), Phillippe Lejeune (1975, 1980, 1986 y 1994), Paul John Eakin (1985 y 1992), Phillippe Gasparini (2004 y 2008), Sébastien Hubier (2003), Albert Stone (1982), Régine Robin (1993), mientras que los trabajos de Manuel Alberca (1999, 2007 y 2009), Samuel Amago (2006) y Alicia Molero de la Iglesia (2000a y 2000b) se han centrado en el ámbito de la novela española contemporánea. Alberca también se ha ocupado específicamente de la obra de Javier Marías desde la óptica de la autoficción (Alberca, 1996 y Andrés-Suárez y Casas, 2005: 49-72), como igualmente lo han hecho Carmen Bouguen (2000: 337-415) y Geneviève Champeau (Casas, 2012: 261-281).

<sup>229</sup>Poco antes del pasaje citado, Marías declaraba también en el texto «Quién escribe» que «de esa primera persona no puede decirse que no hubiera un parcial antedecente en las cartas que yo mismo había escrito a mis amigos de España durante mi permanencia en Inglaterra» (2000: 73). Mención a esas cartas inglesas podemos hallarla en *Negra espalda del tiempo* (Marías, 1998: 44 y 291). Otra mención a la correspondencia de aquella época la encontramos en el retraro literario que Álvaro Pombo le dedica a Marías en el libro *Alrededores* (Pombo, 2002: 92-93).

elementos del disfraz del autor hasta la saciedad sin que la ambigüedad requerida se quebrara en uno ni en otro sentido. Pudo, en suma constituirse a lo largo de la totalidad del texto en «quien yo pude ser pero no fui», y también en «quien no es Nadie, y sin embargo se me parece», y finalmente también –quiero creerlo- en Nadie o Cualquiera, o por lo menos en Otro-además-de-mí (2000: 105)

José María Pozuelo Yvancos ha propuesto el concepto de «figuración del yo»<sup>230</sup> para describir el procedimiento retórico utilizado por Javier Marías en lo que ha llamado el «ciclo Deza», compuesto por las novelas *Todas las almas*, *Tu rostro mañana* y la reflexión sobre la primera de esas novelas que es *Negra espalda del tiempo* (Pozuelo Yvancos, 2010: 37-137). Así Pozuelo Yvancos ha hablado de un «yo narrativo-reflexivo figurado» que se manifiesta en esas novelas de Javier Marías (Pozuelo Yvancos, 2010: 35). Esta construcción de la «voz escrita», como la denomina Pozuelo Yvancos (2010: 43), podemos encontrarla ya, incipientemente y disimulada bajo la pluma del León de Nápoles, en *El hombre sentimental*. En esa novela, como hemos ido viendo, el relato del narrador imita la forma enunciativa de la comunicación epistolar, que se hace manifiesta, especialmente, en la última frase de la novela, ya citada, en que el León de Nápoles se dirige al lector de la epístola/novela: «Pero no debéis preocuparos, yo sería incapaz de seguir su ejemplo» (Marías, 1986: 180). Javier Marías también imita en *El hombre sentimental* la escritura de otro género no-ficcional y reflexivo, como es el diario. Así la narración del sueño y del recuerdo se ve interrumpida por la narración de las acciones cotidianas que emprende el León de Nápoles:

Tenía ya tal hambre que he debido hacer una pausa y he bajado a cenar a un restaurante vecino, animado, caro y concurrido y que, al ser muy frecuentado por los turistas, abre sus puertas bastante temprano. Antes he mirado en el buzón y he recogido el correo que llevaba esperándome desde la mañana. Nadie me lo había subido porque nadie ha venido a visitarme hoy. Y el teléfono lo he tenido con el contestador, luego no he visto a nadie ni he hablado con nadie en lo que va de día, y el día está ya para terminar. Entre numerosos papelajos de bancos y algún precontrato para cantar dentro de un par de años en un punto determinado del globo en el que sé desde ahora que en tan lejana y exacta fecha me habré de encontrar, la única carta que había en el buzón (y que he leído mientras aguardaba la cena en medio de la algarabía de los turistas) era de ese hombre, Noguera, el marido o viudo de mi novia Berta (Marías, 1986: 151)

De la misma manera, en esa novela encontramos una evocación lírica del amor del León de Nápoles por Natalia Manur (escrita presumiblemente bajo el influjo de la lectura de William Hazlitt, como ya hemos apuntado):

Cuando mueras yo te lloraré de veras. Yo me acercaré hasta tu rostro transfigurado para besarte con desesperación los labios en un último esfuerzo, lleno de presunción y de fe, por devolvarte al mundo que te habrá relegado. Yo me sentiré herido en mi propia vida, y consideraré mi historia partida en dos por ese momento tuyo definitivo. Yo cerraré tus reacios y sorprendidos ojos con mano amiga, y velaré tu cadáver emblanquecido y mutante durante toda la noche y la inútil aurora que no te habrá conocido. Yo retiraré tu almohada, yo tus sábanas humedecidas. Yo, incapaz de concebir la existencia sin tu presencia diaria, querrá seguir sin dilación tus pasos al

---

<sup>230</sup>Pozuelo Yvancos ha contrapuesto el concepto de «figuración del yo» (filiando ese yo figurado al yo reflexivo y figurado, a la «voz reflexiva», propia del género del ensayo) al concepto de «autoficción» (2010: 11-33). Tirando de ese hilo, el de la fabulación autorrepresentativo del yo como posibilidad de lo real en literatura, se han articulado los trabajos reunidos en la reciente compilación de Ana Casas sobre autoficción (2014). Al respecto es interesante citar también un artículo reciente de Jordi Gracia, donde reflexiona sobre la tensión entre la voz del articulista y la del novelista en la obra de Javier Marías, tanto en lo que hace a sus colaboraciones en prensa como a sus novelas (2015).

contemplarte exánime. Yo iré a visitar tu tumba, y te hablaré sin testigos en lo alto del cementerio tras haber ascendido por la pendiente y haberte mirado con amor y fatiga a través de la piedra inscrita. Yo veré anticipada en la tuya mi propia muerte, yo veré mi retrato y entonces, al reconocermé en tus facciones rígidas, dejaré de creer en la autenticidad de tu expiración por dar ésta cuerpo y verosimilitud a la mía. Pues nadie está capacitado para imaginarse la muerte propia (Marías, 1986: 173)

Si anteriormente, citando el trabajo de Schaeffer, vimos la identificación que se da entre el lector y la acción representada en la literatura, que se corresponde con eso que Javier Marías ha llamado el «reconocimiento» en la literatura, la «enunciación lírica» que se imita en este pasaje de *El hombre sentimental* obedece a la creación de un espacio compartido entre el texto y el lector, en el que este segundo pueda proyectarse imaginativamente y verse reconocido en el «yo lírico» de El León de Nápoles. De esta manera ha explicado el fenómeno José María Pozuelo Yvancos:

El yo de la enunciación lírica se proyecta en la esfera inmediata y presente de su relación con el objeto (a veces él mismo, a menudo otros), no tanto por su tematizar, sino por su realizarse en él la esfera de su conciencia inmediata o experiencia, vivencia, o como quiera llamarse a esa inmediatez momentánea que emerge como conciencia de sí mismo. Y de los otros realizados como yo, puesto que en ese espacio de enunciación es fundamental la intrínseca comunicabilidad y traslación del yo al tú, como otro yo, y del tú al yo. Ese espacio es el que permite la identificación del lector, fenómeno tan común y conocido por los lectores de poemas como experiencia propia, la identificación del tú no sólo con lo dicho, sino con la experiencia del yo en lo dicho, en el acto de su vivencia, que coincide con la ejecución de su lenguaje, con el nacimiento del poema y con el acto de su lectura<sup>231</sup> (1994: 73)

Teniendo esto en consideración, podemos trasladar la reflexión de Emilio Lledó sobre la comunicación en la escritura filosófica al ámbito de la escritura ficcional literaria: «El monólogo se hace diálogo, porque tanto el autor como el lector u oyente están instalados sobre un universo común de significaciones» (1970: 136). Todo ello nos permite comprender mejor la dimensión comunicativa (o «estructura apelativa del texto», si queremos ponerla en relación con la terminología de Iser) de la poética literaria de Javier Marías (un aspecto donde se da una diferenciación clara con la poética literaria de Juan Benet, siendo la benetiana más oclusiva o hermética, como mostramos en el capítulo dedicado a ella), que permite el acceso o inmersión del lector en el universo ficcional de la novela y en el consiguiente reconocimiento en lo mostrado, especialmente en la mostración de la intimidad sentimental.

Como hemos intentado poner de manifiesto en este capítulo, dedicado a analizar los elementos temáticos más significativos de lo que colectivamente designamos como «ciclo de Casaldáliga», y que comprende las novelas *El monarca del tiempo*, *El siglo* y *El hombre sentimental*, se percibe ya que en ellas emergen los vectores que orientan la producción novelística de Javier Marías a partir de ese momento: la preocupación por la dimensión moral de la vida de los hombres, representada en la idea del destino, la dimensión moral de sus acciones y las repercusiones de éstas, en definitiva, por la figura vital que dibuja el recorrido de los hombres en el mundo, como hace con el personaje de Casaldáliga en *El siglo*; el notable trabajo estilístico, deudor del alto estilo literario, lo que se ha llamado «estilo noble» o *grand style*, este fuerte trabajo estilístico revela una

---

<sup>231</sup>En una dirección concomitante con la tesis expuesta, Pozuelo Yvancos ha defendido el carácter mimético (en el sentido de ficcional) de la lírica en «Lírica y ficción» (Garrido Domínguez, 1997: 241-268).

conciencia aguda de la noción de «literariedad», y cómo sólo a través del estilo es posible atravesar la frontera que separa la literatura de los usos corrientes del lenguaje, porque estos procedimientos estilísticos son los que caracterizan el hecho literario por definición y determinan la dimensión artística de la obra; por último, la imitación de la enunciación autobiográfica en la obra de ficción permite acercarse al mundo de la conciencia del personaje/narrador de las novelas y mostrar su mundo interior y a través de su percepción la del resto de los personajes del relato, este acercamiento es el que ha dirigido las novelas de Javier Marías desde *El hombre sentimental*, de la misma forma, esta aproximación a la escritura, imitativa de los géneros confesionales de no-ficción, la autobiografía, el ensayo, el diario, la epístola, etc. induce al lector a identificarse con ese ámbito de la interioridad sentimental que sus novelas muestran, eso facilita y propicia el «reconocimiento» al que tanta importancia ha concedido Marías al reflexionar sobre literatura, una idea que remite a la clásica noción de la «catarsis» aristotélica.

## CONCLUSIONES

Hemos comenzado este trabajo con una reconstrucción del contexto histórico-literario en que hizo su aparición Javier Marías. 1970 es un año clave en el medio literario español. Fue el año en que se publicó *Nueve novísimos poetas españoles* y el año del reconocimiento de Juan Benet, encumbrado como autor de prestigio, como *writer's writer*, a raíz del éxito de crítica de *Una meditación*, premiada con el Biblioteca Breve el año anterior. Benet y los «novísimos» son elementos determinantes en la formación de Javier Marías, cuya importancia como sendos faros orientadores hemos querido resaltar. *Nueve novísimos* aparece en la primavera de 1970, la misma en que tiene lugar la famosa mesa redonda en torno a la vigencia y necesidad del realismo, donde Juan Benet e Isaac Montero polemizan agriamente. Ambos hechos pueden ser tomados como síntomas del nuevo *Zeitgeist* que comienza a dominar la literatura española hacia 1970 y que determinará notablemente el decurso de la narrativa hispánica en los tiempos democráticos. Ambos, a su manera, representan una reconexión con la modernidad literaria que había quedado diluida, pero no cercenada del todo, en España por las consecuencias de la Guerra Civil: la represión franquista, el exilio, la depuración en la universidad, la autarquía económica y el aislamiento cultural. Un larga dictadura, como ha dicho el historiador Julián Casanova, caracterizada por una «cultura excluyente, ultranacionalista y represiva» (2015: 53).

Como otros jóvenes escritores -poetas, novelistas y ensayistas-, que publicaron por entonces sus primeras obras, Javier Marías percibió que la cultura del franquismo era una losa que debían quitarse de encima. Fingieron que Franco había muerto y escribieron para un público lector que aún no había cuajado, y para un país que todavía no existía: la España democrática que llegaría después de la muerte del dictador.

Heike Scharm lo ha puesto de relieve: «a pesar de la influencia de la cultura anglosajona, la particularidad de la narrativa de Marías, sobre todo hasta los años ochenta, surge de una necesidad cuyo origen hay que buscar en las circunstancias literarias y sociales de su propio país» (Bou y Pittarello, 2009: 305). En efecto, la obra de Javier Marías es reactiva al escenario con que el que se encontró en el campo literario español en 1970. Reacciona a varios elementos que caracterizaron aquello que los escritores novísimos habían percibido como parte del discurso dominante de la literatura española desde la posguerra, lo que Javier Marías llamó la «novela castiza». Una actitud reactiva a determinadas figuras que para Javier Marías ejercieron de antimodelos. Podemos aventurar que el primero de estos antimodelos fue el tipismo español y el desgarró de la obra de Camilo José Cela. Mientras que el segundo puede encontrarse en la actitud pública de Juan Goytisolo, que ha ejercido en España durante décadas como modelo de intelectual engagé, y que con frecuencia adopta en sus ensayos una postura de superioridad moral. Algo que explica el rechazo de la tendencia «didáctica» hacia la que gravitó gran parte de la literatura realista española durante los años cincuenta, preocupada bien por transmitir un mensaje crítico para con el régimen franquista, en la esperanza de propiciar una transformación política de la sociedad (no olvidemos que la «operación realismo» había sido auspiciada por el PCE en el exilio y su representante en el interior Jorge Semprún), bien con el más modesto deseo de dar cuenta de la penuria económica y cultural de España durante la dictadura de Franco,

puesto que a través de la literatura era posible narrar la España empobrecida que oficialmente no existía.

Frente a estos antimodelos, Javier Marías encuentra los dos modelos positivos que ya hemos indicado: Juan Benet y los poetas «novísimos». Ambos son, cada cual a su manera, respuestas a la literatura «castiza» de la que Marías reniega. Juan Benet representa el prurito de la exigencia literaria, el rigor del estilo, la ambición escritural y la apertura a la tradición de la gran literatura occidental, frente a la cerrazón cultural de la España del franquismo. De su parte, los «novísimos» representaron igualmente la apertura a tradiciones foráneas. Es cierto que la nómina de *Nueve novísimos poetas* es polémica y el valor literario del libro ha sido abundantemente discutivo desde 1970 hasta la fecha. Pero en su valor poético no radica la relevancia del libro para la línea argumentativa adoptada en esta tesis: su importancia radica en su impacto en el medio literario del tardofranquismo y el modo en que los escritores jóvenes de la generación de Javier Marías se ven identificados con los aires de la nueva modernidad cultural que esos poetas representaban. Entre otras cosas, los «novísimos» dieron las primeras muestras de eclecticismo posmodernista que tuvieron una repercusión importante en el medio literario español.

En este sentido, la obra primeriza de Javier Marías se corresponde bastante cabalmente con la traslación al ámbito de la novela del programa planteado de manera tácita por los poetas «novísimos». El pastiche cultural y el ejercicio de *progymnasmata*, según lo definió Alexis Grohmann. La influencia del cine y el homenaje expreso al universo ficcional del Hollywood clásico que denota la impregnación de una cultura de masas cuyo cenit mundial había comenzado a alcanzarse hacia mediados del siglo XX, un ejemplo del proceso incipiente de «globalización» que no haría sino acelerarse en la últimas décadas del siglo. Como apuntó Masoliver Ródenas en 2011, fue en España una época de transformaciones radicales, cuyos autores siguen ocupando el «centro de un escenario tan rico como incierto» (VVAA, 2011: 213).

La relación problemática que Javier Marías mantiene con lo español afecta también a su relación con el idioma. El conflicto con el español «castizo» determina la búsqueda de una «lengua matriz», una huella, una habitación particular dentro de la lengua, que obtendrá gracias a la traducción, pasando su español por el tamiz de la lengua inglesa, traduciendo a Conrad, Sterne o Browne, es como hallará su voz narrativa individual. Desde un punto de vista más personal, los rechazos y aceptaciones que definen los comienzos de Javier Marías, se extienden a una negación inicial de la figura paterna, como han insinuado en su estudio Alexis Grohmann. Julián Marías, filósofo filiado a la intelectualidad española tradicional por su vinculación con Ortega y Gasset. Los «novísimos» representan la irreverencia ante esa tradición, mientras que en Juan Benet Marías encuentra un «segundo padre», una figura paterna orientadora en lo literario.

Hemos utilizado la polémica y complicada metáfora de la «generación literaria» para describir a un grupo de autores de edad parecida y equiparables circunstancias de formación por la época en que han crecido, hechos que determinan en cierta medida el ideario estético que comparten. A esos autores los hemos agrupado heurísticamente bajo la rúbrica de *novísimos*, debido a la importancia simbólica de la antología poética de 1970. Ampliando la visión del panorama literario de los años setenta, la idea de



«generación» que hemos postulado se concreta en los grupos de «Pisuerga» en Madrid y de los «novísimos» en Barcelona, apadrinados por y articulados alrededor de Benet y Castellet y Barral, respectivamente. Fueron los jóvenes que quisieron sacudirse la «tiranía estética del realismo» que impuso sobre los escritores españoles la coyuntura sociopolítica de la dictadura.

El de Javier Marías es un caso paradigmático entre los escritores de su generación porque recoge en su obra el *zeitgeist* del alborear de su generación como pocos autores. En el ámbito de la novela, su obra puede representar el modelo de excelencia y representatividad generacional que en la poesía y el ensayo encontramos las de Pere Gimferrer o Fernando Savater. No son ejemplos traídos al azar, puesto que, como hemos intentado mostrar en varios momentos del trabajo, la obra de Marías presenta notables puntos de encuentro con la de estos dos autores. Como la poesía de juventud de Gimferrer, las primeras novelas de Javier Marías comparten un imaginario estético similar, tamizado por la mitología del cine americano y la lectura de literaturas europeas como la inglesa y la francesa, ámbitos artísticos externos o anteriores a la España del franquismo. De su parte, el ensayismo desenfadado de Fernando Savater proporciona, leído desde la distancia histórica, un marco teórico en el que esta obra se despliega: la teorización furtiva y sin academicismos, como se hacía patente en *La infancia recuperada*, de la inyección lúdica y narrativa que los escritores de la generación añaden a la literatura española. Pero al mismo tiempo, la voz de Javier Marías es una voz que se particulariza dentro de su generación, porque desde un comienzo anticipó claramente el derrotero más narrativo por el que iba a transitar la novela española a partir de la segunda mitad de los años setenta, un modelo encuadrado dentro de las poéticas del posmodernismo que consagraba el éxito fulgurante de Eduardo Mendoza en 1975. A la reconstrucción de este paisaje cultural hemos dedicado gran parte de la primera mitad de esta tesis.

En esta aproximación a las fuentes de Javier Marías nos ha acompañado la figura de Juan Benet. La influencia personal y literaria de Benet en Marías es un hecho ampliamente documentado y al que se han referido los estudiosos de la obra de Javier Marías. Sin embargo, a pesar de la importancia concedida a esta circunstancia, en el corpus crítico sobre la obra del segundo existe una carencia en lo referente a la profundización en este aspecto. Ese ha sido un vacío que hemos intentado cubrir con este trabajo. En Marías, se aprecia lo que podemos llamar una huella intelectual *blanda* de Benet y otra que podemos llamar *dura*. La primera es una influencia de actitud, que a menudo se ha manifestado en su articulismo, pero también en textos de no-ficción, ensayos o conferencias, donde ha reflexionado sobre literatura. Una actitud a veces impertinente que dejaba traslucir una cierta altivez intelectual o una conciencia de superioridad cultural. En ocasiones antagonística y polémica, como lo fue la de Juan Benet, y que en parte también han heredado otros discípulos de Benet, por ejemplo Félix de Azúa. Algo, sin embargo, claramente diferenciado de la postura de superioridad moral que caracteriza al autor «comprometido». Recordemos también, como puntualizaba Jordi Gracia, que esta actitud a veces altiva o desdeñosa responde en el fondo a un rechazo a la bajísima nivelación franquista de los horizontes intelectuales, algo que hubieron de padecer tanto los escritores de la generación de Benet como los de la de Marías. Las dinámicas que establecieron los escritores de esos grupos

generacionales crearon «bolsas» de cultura parademocrática en un país que todavía no lo era. Con la restauración del sistema democrático encontrarían mayor resonancia en el conjunto de la sociedad: la desaparición de la censura, la mejora en el nivel educativo del país, y políticas de apoyo institucional a la cultura por parte de los primeros gobiernos socialistas, a lo que debe añadirse la maduración de un nuevo público lector criado en los últimos tiempos del franquismo pero con unos horizontes intelectuales más elevados que los de la generación de sus padres, y también con mayores posibilidades económicas, ese grupo constituirá el grueso de la población lectora en España durante la época democrática. Un público lector de más calidad, con una mejor formación, que contribuirá a reducir el tradicional abismo entre las élites culturales y el resto de la población; como ha recalcado Javier Marías en numerosas ocasiones, estos escritores diferenciarán entre su labor como ciudadanos-intelectuales y como escritores-creadores, en cualquier caso una actitud distinta a la del escritor como educador del pueblo, ese rol en el que tradicionalmente parecía haber quedado confinado el intelectual español, como intuyó Miguel de Unamuno, en lugar de dirigirse a un público cultivado.

En cuanto a la segunda, lo que hemos llamado huella intelectual *dura*, se refiere a una concepción exigente de lo literario. Una literatura que aspire a trascender la coyuntura del momento y a perdurar: ahí se revela crucial la importancia del *grand style*. Como vimos, Benet vinculaba directamente la noción de literariedad a la idea de estilo. De esta *literariedad* depende el valor literario de la obra, su calidad intrínseca, el único baremo por el que debe ser juzgada. Esta prosa perfecta que garantiza el tratamiento total y exclusivamente artístico del material narrativo no es mero ornamento o superficialidad o capricho, sino una defensa contundente de la literatura como vía de conocimiento, independiente y, en cierta medida, complementaria de la que proporciona el saber filosófico y el científico que, como apunta Benet, consiste en una traducción metafórica de la realidad. Este conocimiento apunta sin embargo a la incertidumbre fundamental sobre nuestro conocimiento del mundo y de la naturaleza del hombre: la conocida poética del «misterio» o del «enigma» que los estudiosos de la obra de Benet no han dejado de señalar. Lo que alienta a Benet en el fondo es, como vimos, una preocupación moral: el azar y sinsentido en el que a menudo parece reposar la existencia de los hombres que en su obra frecuentemente tiene como obsesivo pretexto argumental la tragedia de la Guerra Civil española.

De este fondo se va a nutrir Javier Marías para sus novelas, planteando en ellas problemas de naturaleza moral de difícil resolución. A lo largo del trabajo hemos ido espigando algunos ejemplos, pero baste recordar ahora el sacado de *Corazón tan blanco*. La ambigüedad interpretativa a que se prestaba la cita de Shakespeare que daba título al libro y que funcionaba como un leitmotiv en la novela, como símbolo de las inquietudes morales (remordimiento, culpabilidad) que experimentan los personajes.

Esta ambigüedad moral que caracteriza las novelas de Javier Marías remite o puede filiarse a lo que hemos llamado una concepción *humanista* del hecho literario. La literatura como forma de conocimiento y sobre todo de autoconocimiento, como dijimos citando las palabras de Antoine Compagnon. Según vimos, de esta visión de la literatura también han participado intelectuales y novelistas como Edward W. Said o Milan Kundera. De hecho, como hemos intentado demostrar, la raíz de esto puede encontrarse en la teoría aristotélica de la ficción y el efecto catártico que, según Aristóteles, esta tiene sobre los espectadores/lectores. En la obra de Marías, los personajes aparecen

siempre circunstanciados, en un intento por comprender (que no justificar) la complejidad de los hombres y de sus acciones, dando así lugar a un grisura moral en las antípodas de la literatura «edificante». En este aspecto, hemos querido destacar el ejemplo que proporciona el personaje de Casaldáliga en las obras de Javier Marías del período 1978-1986. Marías ha dicho en numerosas ocasiones que escribir una novela es lo contrario a celebrar un juicio, de ahí que lo que lo empujara a escribir sobre un personaje como Casaldáliga fuera intentar comprender qué podía haber llevado a un hombre a cometer un acto de vileza como el que cometió. Un proyecto cuyas huellas podemos rastrear en varias novelas posteriores, especialmente *Tu rostro mañana*, donde se repite el motivo de la traición, pero también en *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Los enamoramientos* o, más recientemente, en *Así empieza lo malo*, historias en las que uno o varios de los personajes principales han tenido comportamientos reprochables desde el punto de vista moral, cuando no directamente criminales.

La capacidad de la literatura para proporcionar una mayor comprensión del mundo y de la naturaleza humana, un saber necesariamente incompleto y que a menudo arroja más sombras que luces sobre la materia de la que se ocupa, es algo de lo que Javier Marías ha demostrado plena conciencia en sus ensayos y artículos donde ha reflexionado sobre su propio quehacer. En el trabajo hemos citado abundantemente muchos de esos textos, que pueden encontrarse en el volumen antológico *Literatura y fantasma*. La idea que se hace patente a través de ellos, y que hemos querido recalcar, es que Javier Marías, claramente responde al tipo del crítico-artista que reflexiona con lucidez y discernimiento sobre su propia obra, sus influencias, sus contemporáneos y la tradición que lo ha precedido: donde una continuidad subterránea entre la obra de creación y la obra crítica. Un autor, en definitiva, a quien puede aplicársele aquello que T.S. Eliot dijo de Ezra Pound, de quien aseveraba que «sus ensayos críticos y su poesía, su teoría y su práctica componían una sola *oeuvre*» (Pound, 1954: 13). Esta característica de la obra de no-ficción de Javier Marías ha sido oportunamente destacada por Sandra Navarro Gil, al afirmar que Javier Marías es un autor excepcionalmente dotado para la crítica literaria (2007).

La dialéctica modernismo-posmodernismo que ha definido el signo de las corrientes literarias del siglo XX ha encontrado también su eco en la obra de Javier Marías. Aquí de nuevo es esclarecedor recurrir a la figura de Juan Benet. El debate de la ubicación de Benet dentro de las fronteras literarias del siglo XX es un asunto abierto, y así Lozano Mijares lo ha situado en la órbita del posmodernismo, viendo en su obra el cambio de sensibilidad lectora necesario para propiciar una narrativa posmodernista en España (Lozano Mijares, 2007: 144-145). Sin embargo, consideramos que es más oportuno filiar su obra a la estética del modernismo literario de las primeras décadas del siglo XX, por su deuda evidente y confesa con la obra de William Faulkner, por la primacía del estilo sobre el argumento de la narración, y por la utilización de ciertos referentes mitológicos que proporcionan el sustrato moral del ciclo regionato y que recuerdan al modo en que T.S. Eliot en *La tierra baldía* se nutría de *La rama dorada*, por cierto que este libro sirvió igualmente de inspiración para Benet a la hora de construir el imaginario de su mundo ficcional (así el personaje de Numa). La tensión entre la revelación simbólica de lo oculto y la ocultación de lo evidente que caracteriza la modernidad estética (Beltrán Almería y Rodríguez García, 2007) se manifiesta en la

aplicación en la escritura benetiana de sus teorías acerca de la relación entre inspiración y estilo.

Recordar esto nos permite marcar la diferencia que en este aspecto presenta la poética literaria de Javier Marías, que demuestra un mayor énfasis comunicativo en su obra, y por ello potencia la accesibilidad del texto al lector. En nuestra exposición quisimos mostrarlo presentando a Stevenson como «precursor» (en el sentido en que Borges habló sobre eso en «Kafka y sus precursores») que permite a este último sortear el escollo de «la ansiedad de la influencia» que representa el estilo benetiano; según mostramos, es posible ver cómo en la reflexión poética de Stevenson la idea de estilo engloba el conjunto de la obra literaria.

Este acercamiento más comunicativo a la narrativa podemos verlo también como propio de la narrativa posmodernista, si recordamos las ideas que expresaban Umberto Eco, Italo Calvino o John Barth, o como Andreas Huyssen, que había cifrado en la esencia del arte posmodernista la voluntad de sortear el muro que ante el público y los lectores habían levantado los autores del modernismo. A esta mayor accesibilidad contribuyen, como hemos querido mostrar, la utilización de ciertos recursos de la literatura de género en la obra de Javier Marías que acentúan la narratividad, el componente puramente narrativo, el *storytelling*, de sus novelas. A ello también ha contribuido la imitación del estilo autobiográfico en la escritura a partir de *El hombre sentimental*, que, como mostramos, ayuda a acercar el mundo de la sentimentalidad del narrador a la esfera del lector. Pero es sobre todo esa peculiar hibridación o armonización de lo alto y de lo bajo, típica, de la narrativa posmoderna, que permite situar a Javier Marías en la órbita del posmodernismo literario. Si puede servir de orientación la distinción propuesta por Andreas Huyssen, que ha diferenciado entre dos momentos o corrientes del posmodernismo en su conocido artículo «Cartografía del posmodernismo» (Picó, 1988: 189-248), uno fuertemente reactivo al canon y la cultura de élites del alto modernismo (por ejemplo los escritores *beat* de los 50 y 60) y otro que, sobre todo a partir de los años setenta, edifica su discurso sobre las «ruinas del edificio modernista», cabría encuadrar la obra de Javier Marías dentro de esta categoría del «alto posmodernismo», que se nutre de las referencias del modernismo después de haber intuido el agotamiento de su estética, según venía a indicar John Barth en sus citados ensayos de la literatura del «agotamiento» y la literatura de la «plenitud» (Picó, 1988: 203). Sin descuidar, como también ha mostrado, ese trabajo estilístico imprescindible como condición de *literariedad* y transmitir la «plusvalía de sentido» que caracteriza al texto literario.

La idea del final de la «gran división» planteada por Huyssen, de sortear el abismo que los autores del modernismo crearon ante el público, encuentra también su correspondencia en la circunstancia histórica española del final del franquismo. Sortear mediante la cultura el retraso y la pobreza que la dictadura había impuesto sobre España, y que habían ensanchado la distancia entre escritores y público. A medida que la modernidad, tanto estética como histórica, regrese a España, y las nuevas condiciones socioculturales vayan igualando el país al resto de países europeos occidentales, el segmento poblacional de lectores más sofisticados, cultos y con mayores expectativas lectoras irá aumentando. Lo que posibilitará la creación de un espacio de encuentro entre autores y público, como en buena medida sucedió durante las décadas de 1980 y 1990, un factor que explica la excelente recepción (incluso en términos puramente

comerciales) de escritores cultos o *literarios*, como sucedió con la obra del propio Javier Marías.

La tensión entre tradición y ruptura, entre imitación y originalidad, es un problema que ha recorrido numerosas páginas de este trabajo, la ansiedad del joven Javier Marías por encontrar una voz propia dentro de la lengua castellana, la necesidad de «superar» las presencias a la vez estimulantes y opresivas de las figuras paternas, una literal, Julián Marías, y la otra simbólica, cultural y literaria, Juan Benet. Ensayando sobre la idea de «criterio estético», el filósofo Eugenio Trías afirma que «en la obra artística se asume un pasado que en ella cuaja y cristaliza y se postula un futuro que trasciende su propia presentación. Y ello está inscrito en la naturaleza misma de la obra, de manera que la prueba de convalidación en la recepción es, tan sólo, una prueba indirecta, a posteriori. Toda verdadera obra de arte revela la unidad latente en los tres «éxtasis» temporales; echa lazos con el pasado, con la tradición en que se inscribe, que en ella es siempre, convenientemente, recreada. Pero está, asimismo, o por lo mismo, «preñada» de futuro. Un futuro que la recepción terminará convalidando. (Trías, 2009: 355-356). Es la tensión entre «aventura» y «orden», traducida a los términos de Guillermo de Torre (2013: 131-139 y 148-149), entre tradición e innovación, el signo que caracteriza la obra de todo artista eminentemente moderno. «Injertar lo nuevo en lo pretérito es labor más ardua que romper en sus partes vulnerables el hilo tenso de la línea histórica», escribe Torre en «Examen de conciencia» (2013: 72). Es el deber del artista moderno de enlazar lo tradicional y lo nuevo, las preocupaciones perennes de la literatura con la impronta personal de un estilo único en un contexto de acelerados cambios culturales y hondas transformaciones históricas.



## ANEXO

### CONVERSACIÓN CON JAVIER MARÍAS MANTENIDA EL 17 DE NOVIEMBRE DE 2014

*Remontándonos al comienzo de tu obra, se da ya un rasgo característico de tu novela que, me parece, podría definirse utilizando el título de aquella conferencia que diste en 1984 y que se llamaba «Desde una novela no necesariamente castiza»...*

Sí, esa conferencia la escribí para una cosa en Texas. El año que estuve en Estados Unidos. Pero debo decir que ese texto está escrito un poco a posteriori, es decir, intentando ver yo mismo por qué diablos había podido hacer ese tipo de novelas, pero en el momento que las hice no creo que tuviera los pensamientos retrospectivos que luego están en ese texto del 84.

*Pero, sin embargo, a pesar de ser un texto escrito retrospectivamente, en tu obra de esos primeros años se percibe ese factor dominante del «anticasticismo»: por un lado, el rechazo del tipismo español, lo que Juan Benet llamó lo «tabernario», y por el otro, un rechazo del moralismo, por la larga vinculación en la literatura española entre la estética realista y el compromiso político antifranquista que se vehiculaba a través de la literatura. Lo que llamo «antimoralismo» me parece distinto de la preocupación moral que siempre ha habido en tu obra, y que se manifiesta especialmente a partir de lo que he designado en mi trabajo como «ciclo de Casaldáliga» -la trilogía ad hoc que comprende los libros El monarca del tiempo, El siglo y El hombre sentimental-, en la idea del destino y la preocupación por cómo se configura la vida de esos personajes. Me gustaría preguntarte por eso y que desarrollaras un poco esta idea...*

No es fácil verlo desde el punto de vista del estudioso, en la medida en que yo lo recuerdo. En fin, yo hice esas dos primeras novelas, *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*, como he explicado en más de una ocasión, de una manera intuitiva, irresponsable, por gusto principalmente. La primera, desde luego, sin la menor intención siquiera de publicarla. Recuerdo que unos meses después de acabarla, la prestaba a amigos por aquello de decir: «Mira lo que he escrito». Y en la segunda ya había una mayor conciencia literaria pero todavía pertenecía hasta cierto punto a un mundo de recreación, mezclado con parodia de cosas que a mí me gustaban. Luego empecé a traducir, mi primera traducción es del 74 si no recuerdo mal. Benet, como bien sabes, fue, por así decirlo, mi mentor y el de varios amigos de mi generación. Era muy duro en sus juicios, tanto con la novela anterior a él como con la estrictamente coetánea. Lo hacía con simpatía y con gracia pero no era un hombre benévolo [sonríe]. Tuve la extraña suerte de que le llegó la primera novela y le gustó, y también le gustó la segunda novela. Pero recuerdo que en un momento dado, un día hablando, me dijo: «Hombre, tampoco vas a seguir haciendo novelas de este estilo toda la vida, a lo Paul Morand». Y yo dije: «Pues no, no tengo intención». Lo que pasa es que yo era tan joven entonces que no tenía idea de lo que quería hacer, ni siquiera sabía si quería seguir haciendo novelas. Y recuerdo que Benet me dijo: «Te falta un poco de simbolismo». Y entre eso, y que también en esos años setenta había un ambiente en derredor en que se hacían cosas llamémoslas «experimentales», empecé a concebir *El monarca del tiempo*. La verdad es que ya no me acuerdo muy bien si lo concebí como libro o si fui haciendo textos y luego les fui viendo una relación quizá un poco forzada. Supongo que de ese libro el núcleo es el ensayo -«Fragmento y enigma y espantoso azar»-, en el cual hay indudablemente una influencia fuerte del Ferlosio de *Las semanas del jardín*. Yo creo que *El monarca del tiempo* salió un poco como salió y, hasta cierto punto, lo hice con la idea de que tenía que cambiar, que tampoco podía seguir haciendo esa clase de novelas, aunque parecía que estaban bien y que a gente a quienes yo respetaba les habían complacido. Pensé, como digo, que no podía seguir haciendo esta especie de libros deudores, que eran en parte paródicos y en parte

homenaje. Ahí fue cuando empecé a plantearme qué diablos hacer. Además, esa época de la escritura de *El monarca del tiempo* coincide con la de la traducción de *Tristram Shandy*. Fue la época en que viví en Barcelona, casi tres años, *El monarca del tiempo* lo escribí en Barcelona y la traducción de *Tristram Shandy* la hice casi íntegramente en Barcelona. Supongo que algo me influyó ese contacto que duró un par de años, porque empleé bastante tiempo en traducirlo. Y en parte también lo hice un poco por complacer a Benet, aunque le habían gustado las dos primeras novelas, porque fue él quien me hizo esa especie de advertencia. En cuanto al ensayo «Fragmento y enigma y espantoso azar», sobre lo que tú decías de las cuestiones morales, eso era algo que iba preocupándome, me preocupaba cómo se percibe la verdad, si puede haber tal cosa como la verdad, si la verdad depende, como se dice en ese texto, de quién habla el último... De las otras piezas del libro tengo poca memoria, en parte porque deseo tener poca memoria de ellas [sonríe]. De hecho, creo que las dos últimas no me gustan nada... la que se llamaba «Contumelias» y aquella otra que era en forma teatral -«La llama tutelar»-, la que cierra el libro. Yo creo que esas dos no las he releído desde hace mil años. Creo que no deben ser buenas...

*En mi opinión «Contumelias» es interesante...*

Puede ser, pero es un cuento muy pedante, ¿no?

*En algún momento el estilo sí lo es...*

Ya no me acuerdo muy bien, pero no creo que fuera sólo el estilo. Lo que pasa con ese texto, si no recuerdo mal, es que hay un esbozo de los Monte, de Natalia Monte y de su hermano, que reaparecen en las novelas posteriores. Luego vino *El siglo*. En uno de los prólogos que escribí cuando se reeditó la novela conté cómo había vivido yo ese libro. Realmente puse mucho empeño en él, cuidé mucho el estilo, y, en la medida en que lo recuerdo, es quizá un libro un poco recargado, barroquizante se podría decir, incluso denso en algún momento. Pero bueno, con ese libro, con mis años de entonces que, al fin y al cabo, no eran tantos, porque salió en el 83 pero lo terminé en mayo del 82, así que yo tenía treinta años y lo había empezado con veintinueve, y quizá, con mi ingenuidad de entonces, pensé que ese era un libro «importante».

*Creo que es una buena novela...*

Parece que no está mal... Aunque yo no la he releído. Ni siquiera estoy muy seguro de haberla releído cuando se reeditó en 1995 en Anagrama ni en el 2000 cuando la saqué en Alfaguara. Dudo que lo hiciera.

*¿A lo mejor fue un libro que tuvo mala suerte por las circunstancias en que fue publicado, editoriales y de época?*

Fue un libro que tuvo mala suerte, sí. No sé si por las circunstancias de época, pero desde luego la editorial, Seix Barral, que entonces dirigía Mario Muchnik, no hizo absolutamente nada. Cero. Fue un libro que salió y se limitó a salir, que fue distribuido y nada más. Yo creo que en esas notas contaba que no era muy normal que, aunque ninguno de mis libros anteriores hubiera sido un gran éxito ni nada que se le pareciera, yo tampoco era entonces un autor completamente desconocido, porque las primeras novelas habían llamado bastante la atención, y no era muy normal que no hubiera apenas críticas y que tampoco se me hicieran apenas entrevistas. Tengo un vago recuerdo de haber hecho una con un individuo. Era de esos que vienen y te dicen: «Oye, no he tenido tiempo de leerme el libro». «Bueno, pues vale» [sonríe]. Yo eso nunca me lo he tomado muy mal [risas]. Y le dije: «Pregúntame esto y pregúntame lo otro». Pero, en fin, fue un libro que cayó un poco en el vacío en gran medida porque la propia editorial y el propio Mario Muchnik lo dejaron caer en el vacío tranquilamente. Supongo que el interés de publicarlo



fue más bien de Gimferrer. Creo que mencionaba una pequeña anécdota de Gimferrer en ese prólogo...

*Sí, escribías que te comentó que el libro parecía más propio de un hombre de cincuenta años que de uno de treinta. Supongo que debía de ser un elogio...*

Debía de serlo. Lo que pasa es que el encargado de prensa, que entonces era Ricardo Muñoz Suay, no hizo nada ni yo lo vi nunca. Fue un libro que salió de una manera casi clandestina se podría decir. En aquellos momentos me parecía una lástima, quizá porque, como ya te he dicho, yo había puesto mucho empeño en él. En el libro están prefigurados algunos temas que luego he tratado con mayor amplitud, como, por ejemplo, el de la figura del delator. En *El siglo* la idea era ver cómo se forja ese individuo que acaba siendo un delator.

*Casaldáliga, el protagonista de El siglo, me parece un «antihéroe». Alguien que quiso ser un héroe y fracasó en su empeño.*

Sí, quiere ser un héroe, quiere ser un mártir en un momento dado, en el sentido amplio de ambas palabras, pero no lo logra en absoluto y luego acaba siendo delator. Si no recuerdo mal, aparte de Lisboa, no se mencionan los nombres de las ciudades, pero son reconocibles, es decir, Barcelona es reconocible, Madrid también lo es, incluso el lugar en el que Casaldáliga vive retirado se podría pensar que son las marismas de Huelva. Ahí, como creo ya haber explicado, tenía una cierta prevención a meterme en lo concreto español aunque ese era evidentemente el marco de la historia. Casaldáliga era un hombre nacido con el siglo que en el 39 adopta su destino, que me parece el más vil, innoble y ruin que se pueda imaginar, el de delator. Los capítulos anteriores al año 39 están narrados en tercera persona. Mientras que los capítulos de la senectud del personaje están narrados en primera persona. Evidentemente en ese libro hay cuestiones de tipo moral, aunque a mí me resulte pedante hablar así. Lo que intenté hacer fue imaginar qué podría haber llevado a un individuo que no era alguien vil ni innoble desde la cuna a convertirse en un momento dado en una de las peores cosas se pueden ser. Esa era mi idea.

*¿De ahí la alternancia de perspectivas, la del narrador en tercera persona y la del propio Casaldáliga?*

Lo curioso es que me parece que es la última vez que he escrito en tercera persona, quitando algún cuento. Es mi última novela escrita parcialmente en tercera persona, con lo cual esa tercera persona me resulta ahora particularmente ajena. La idea que había para hacer esa alternancia en los capítulos era que los hechos se narraran en tercera persona mientras ese hombre no hubiera encontrado su destino. Por seguir con lo que se dice explícitamente en la novela, lo que el padre desde niño le inculca a Casaldáliga, que lo que importa es que su historia pueda contarse en pocas palabras, y eso es algo que ha reaparecido en otros de mis libros.

*En la idea del «horror narrativo» en Tu rostro mañana, por ejemplo...*

Sí, y ahora que lo dices, incluso en el último libro *—Así empieza lo malo—*, en la primera página hay una frase que remite vagamente a ese concepto: «qué poco es una vida, una vez terminada y cuando ya se puede contar en unas frases». Es la idea de que, a la postre, las vidas cuando se cuentan, si es que se cuentan, se cuentan en cuatro trazos, o en una breve nota biográfica. Quitando las de las grandísimas personas, claro. Regresando a *El siglo*, la idea es que mientras Casaldáliga no ha alcanzado ese destino, lo ha ido buscando y ha ido fallando en sus figuraciones —el martirio por amor, el heroísmo militar—, mientras no lo encuentra él no tiene voz, mientras no tiene ese destino él no habla. Por tanto, mi idea, si no recuerdo mal, debió de ser que mientras este hombre no tenga su destino tampoco pueda tomar la palabra. Y a partir del año 40, aunque desde ese momento no haya cronología de ningún tipo, este hombre sí habla en primera persona, puesto que ya ha cumplido su destino antiheroico, llamémosle así.

*Me gustaría retomar lo que has dicho antes, cuando hablabas de que un comentario de Juan Benet te empujó a escribir El monarca del tiempo. ¿Hubo quizás una influencia recíproca? Porque en el mismo año 78, él publicó Del Pozo y el Numa. Un ensayo y una leyenda, que era, como El monarca del tiempo, un libro misceláneo que comprendía un cuento sobre el Numa y un ensayo, «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la Antigüedad».*

No estoy muy seguro [pausa]. Ahora que mencionas eso, lo que sí fue gracioso es que poco tiempo después de publicar yo *Travesía del horizonte*, él publicó un volumen de relatos que era *Sub rosa*. Hace mucho que no releo esos cuentos de Benet, pero tengo la idea de que había un relato, creo que era el que daba título al volumen, que transcurría en un barco que se llamaba Garray y trataba más o menos de aventuras marineras, y creo recordar que fue Molina Foix –que era bastante impertinente–, quien en broma le dijo a Benet –Benet era impertinente pero también se podía ser impertinente con él en guasa y lo admitía bien–: «Pero bueno, ahora el maestro va a estar influido por el alumno, porque esto recuerda a *Travesía del horizonte...*»[sonríe]. Y Benet se rió. Lo que sí es posible, aunque esto es quizá darse mucha importancia, es que a raíz de ese libro mío y del anterior, él decidiera permitirse algunas incursiones en géneros, o, si prefieres subgéneros, más narrativos. En fin, tanto como decir una influencia sería pretencioso, pero a lo mejor en ese sentido sí que él vio la posibilidad de que se podía hacer ese tipo de incursiones.

*También hizo algunas incursiones en los cuentos de fantasmas...*

Si. A él le gustaba mucho «La dimisión de Santiesteban». Lo cierto es que a Azúa, Molina Foix y a mí se nos ocurrió hacer ese volumen de cuentos, *Tres cuentos didácticos*. Ya no me acuerdo muy bien por qué y cómo. Creo que se me ocurrió a mí. Y puede que el título también lo sugiriera yo. Azúa ya había publicado el cuento que está incluido. Que yo sepa, es uno de los pocos cuentos publicados de Azúa. La verdad es que ya no me acuerdo del cuento de Molina. A veces, medio en broma, Benet decía: «Lo mejor que has escrito es “La dimisión de Santiesteban”». Eso era muy de Benet, lo decía para molestarme un poco también [risas]. Le gustaba mucho tomar el pelo y hacer rabiar, en el buen sentido de la palabra. Cuando se reeditó se lo dediqué a él. Lo último que él llegó a leer de mí fue *Corazón tan blanco*. De hecho, la última carta que recibí de él trataba sobre *Corazón tan blanco*, que leyó el año antes de su muerte, en un viaje largo que hizo a Australia y otros lugares, la novela había salido poco antes. Teníamos esta costumbre, creo que la he contado, nos escribíamos sobre nuestras respectivas novelas, aunque ambos estuviéramos en Madrid. Y también yo le escribía cuando estaba fuera, como cuando estuve en Inglaterra. Por cierto, yo creo que esa fue la única vez que él me escribió estando él fuera y yo en Madrid. Si no recuerdo mal, en *5 narraciones y dos fábulas* había un relato, «Syllabus» me parece que se llamaba, que trataba de un profesor que daba unas conferencias y había un individuo entre el público que no se ría cuando los demás se rían y que se ría cuando no tocaba, que no se impresionaba con el conferenciante, y el conferenciante acababa enloqueciendo por culpa de ese individuo, algo por el estilo... No digo que yo le influyera, pero es posible que Benet se animara a hacer esa especie de cuentos de fantasmas al ver que era factible, como digo, hacer incursiones en esos géneros o subgéneros, de raigambre más bien anglosajona que española, sin descender a lo «tabernario», por así decir [risas]. En lo del *Pozo y el Numa* no me atrevería a decirlo, porque además si son del mismo año poca influencia podía haber, más bien sería al revés, de influencia de él sobre mí. Lo que sí puede haber habido en los dos otros casos, más que una influencia, es lo que te he dicho, que yo lo animara a adentrarse en zonas que quizá él no tenía muy previstas.

*¿Quizás lo animaste a desinibirse, a descomprimirse?*

Sí, eso sí puede ser. Si tienes curiosidad por esto, hay uno de esos cuentos benetianos, de las *5 narraciones y dos fábulas*, que se llama «TLB» y se llama así por un error. Él había estado leyendo, poco antes de escribir eso, una antología muy buena de la editorial Faber, *Best Ghost Stories*, hecha por una mujer que se llamaba Anne Ridler. Yo también tenía ese libro, que era

una antología de cuentos de autores como Saki o Kipling, probablemente de Henry James hubiera alguno, y estaba encabezada por un poema y terminaba, me parece recordar, con otro poema, y uno de los dos, no recuerdo ahora cuál, el que encabezaba o cerraba la antología, era de un poeta del que yo traduje un poema, uno solo, «A la noche», y que se llamaba Thomas Lovell Beddoes, un poeta secundario romántico o post-romántico. Dicho sea de paso, ahora me ha llamado la atención que es un poeta que está reeditando mucho John Ashbery. El otro poema de la antología era de Walter de la Mare. Parece que uno de los dos poemas fue el que le sugirió ese cuento a Benet llamado «TLB». Él creyó que era el poema de Thomas Lovell Beddoes y por eso el cuento se llama así, «TLB». Pero resultó que el poema que le había sugerido el cuento era el de Walter de la Mare. Ahí se confundió al poner las iniciales del poeta, se las puso equivocadas, porque, por lo visto, el poeta que le suscitó la idea del cuento era el otro. Son curiosidades [sonríe].

*Ahora que mencionabas a Henry James, en varias ocasiones te has referido a la correspondencia entre James y Stevenson. Stevenson es un autor al que has defendido como una gran figura literaria. Sin ir más lejos, en la entrevista que el año pasado te hizo Fernando Savater para su libro Las ciudades y los escritores. Me gustaría preguntarte por esta influencia que en ti puede haber de este elemento de narratividad, tanto en tu obra primera como en la posterior...*

Sí, lo de Savater fue una cosa que él hizo para televisión, luego supongo que la transcribieron para el libro. No sé bien cómo decir esto...pero yo ya he quedado como un autor «literario». Es una de estas tonterías que se dicen hoy en día, lo de la «literatura literaria» [risas]...Un autor, digamos, «serio», para entendernos, un autor «de calidad»...en fin, llámalo como quieras [sonríe]...Y es frecuente, o al menos en una época lo fue, que en este tipo de autores hubiera una cierta especie de desprecio a lo que se ha dado en llamar, a su vez, «literatura popular». Quizá a diferencia de otros autores yo ese desprecio nunca lo he tenido, y la prueba es mi primer libro. Supongo que mi literatura, en su conjunto, no se podría decir que es «literatura popular», aunque haya elementos en ella que la hayan hecho popular...en el sentido de que ha sido leída por mucho público, para mí sorpresa [risas]. Pero yo nunca he tenido desdén hacia ese tipo de literatura o hacia los autores que principalmente «narraban», entre los cuales estaba, dicho sea de paso, Stevenson. De Stevenson, aparte de ser enormemente narrativo y de ser eficaz como narrador, tengo una idea excelente de sus ensayos literarios, me parecen dignos del autor más «serio». Se lo lee de niño, se lee *La isla del tesoro* sobre todo, y, en mi época, lo que se llamó en su día *Las aventuras de David Balfour*, que en inglés se llama *Kidnapped*, y su continuación que se llama *Catriona*. Y además dio lugar a figuras como Jekyll y Hyde...Son lecturas de infancia y de primera juventud, pero son lecturas que tienen más enjundia de la que parecen tener cuando se las vuelve a leer. También *Moby Dick* ha sido una novela que se ha leído en colecciones infantiles o juveniles, aunque supongo que en versiones abreviadas en este caso. En el caso de Stevenson, yo he aprendido de él. Hay muchos autores de los que uno va aprendiendo, con mayor o menor conciencia. A veces uno se da cuenta a posteriori de estas cosas, de lo que a uno le ha influido. Digamos que lo que no se puede decir es que yo haya tenido nunca ese desdén, yo siempre he considerado que hay obras maestras en cualquier género. Hoy en día ya nadie se escandaliza por decir que Dashiell Hammet o Raymond Chandler hayan hecho obras maestras en su género, pero, por decir una cosa escandalosa, aunque no la he leído desde que era joven, yo estoy convencido de que *Lo que el viento se llevó* en su género es una obra maestra [risas].

*Yo no la he leído, pero a mi madre le gusta mucho esa novela [risas].*

¿La novela? [risas].

*Sí, la novela [risas].*

Ahora ya no se debe leer la novela, se verá la película si acaso... Pero pienso que en su género, que no es de alta literatura, sino de literatura popular, digámoslo así, es una novela francamente buena, bien hecha. Y yo nunca he sentido desdén hacia ese tipo de productos. Siempre he pensado que tiene que haber esa literatura en las literaturas de un país. De hecho, una de las cosas que se le puede reprochar a la literatura española es que ha tenido poco de ese tipo de literatura, hecha con modestia en el fondo, o sin grandes pretensiones, pero que también forma parte del tejido literario de una lengua o de un país.

*También hace lectores...*

Hace lectores, por supuesto, y está bien que exista. Como está bien que existan una serie de autores de los que se pueda decir que son «menores». En español suena peor que en inglés. Porque *minor poet* no significa que sea un poeta malo, sino que simplemente no es comparable con los más grandes. También está bien que existan una serie de novelistas de «segunda fila», llamémosles así. Segunda fila es mucho, ¿eh? Para mí segunda fila es mucho, porque de primera fila hay muy pocos en la historia [sonríe]. Incluso de tercera fila es mucho. Por eso yo siempre he tenido una cierta aceptación y poco desprecio hacia esos autores. Porque además son autores que a mí, como lector, me han complacido, me han dado gusto, y he vuelto a ellos. Sin ir más lejos, en *Los enamoramientos* he citado *Los tres mosqueteros*, por ejemplo. Aunque trozos un poco raros de *Los tres mosqueteros*... yo creo que mucha gente al ver las citas que escogí se habrá dicho: «¿Esto está en *Los tres mosqueteros*?» [risas]. Porque son citas que no están nada mal. Incluso en *Tu rostro mañana*, hay un momento en que hago una cita de Ian Fleming, y esa cita tampoco es nada mala literariamente...

*Recuerdo que ahí el narrador de la novela decía de Ian Fleming: «me pareció mejor escritor, más hábil y perspicaz, de lo que la altiva Historia de la Literatura se ha avenido a concederle hasta ahora»...*

Efectivamente. Yo esa postura de desdén nunca la he tenido. Regresando a lo que me preguntabas de Stevenson, como creo recordar que escribí en la semblanza que le hice en *Vidas escritas*, es un personaje que me parece particularmente noble y admirable, aunque era también un poco rufianesco, como también se cuenta en ese texto. Pero siempre tenía ese lema que, me parece, también estaba contado ahí: «Corazón Grande fue engañado. “Muy bien”, dijo Corazón Grande». Coincide con uno de mis lemas: «Hay ocasiones en que un caballero debe dejarse engañar». A veces, sí, me están engañando pero me doy cuenta [risas]. En ocasiones comprendo que una persona tenga razones para intentar engañarme, por ejemplo, porque es muy pobre o está en una situación difícil, y uno se dice entonces: «Aquí me toca que me engañen». O hacer como que me dejo engañar... Te das cuenta pero te dices que en este caso te toca dejarte engañar [risas]. Y, bueno, ese tipo de cosas son las que me hacen a Stevenson particularmente simpático. Es una figura moral, en el buen sentido de la palabra «moral», aparte de sus virtudes narrativas y ensayísticas. Y también de sus virtudes poéticas, que yo considero no desdeñables. No es un gran poeta, desde luego, ni siquiera de «segunda» probablemente, pero tiene cosas bonitas y poemas que están bien.

*Cambiando de tema, hace un rato mencionaste la época en que vivías en Barcelona...*

Fue a mediados de los setenta, en los años 75, 76 y 77, si no recuerdo mal.

*Me gustaría que me hablaras un poco de la relación que estableciste con el grupo de escritores barceloneses y los «novísimos». Recuerdo haber leído que asististe a unos seminarios de poesía que daban Joan Ferraté y Jaime Gil de Biedma...*

Sí, con algunos amigos como Azúa, Eugenio Trías y más gente. Eran unos seminarios de poesía que en una época dio en su casa Joan Ferraté. Yo hice amistad con Azúa porque, como he

contado alguna vez, vivíamos en la misma casa, él en el piso de arriba y yo en el de abajo, con lo cual había mucho trato y salíamos mucho juntos...esto a lo mejor no es para contarlo, pero yo estaba con su hermana, así que había un trato casi familiar [risas]. Había otros seminarios que se organizaban sin la tutela de alguien mayor, como era el caso de Jaime Gil de Biedma y Joan Ferraté, que eran más bien de tipo filosófico, aunque se hablaba un poco de todo, y a los cuales iban, por supuesto Azúa, Eugenio Trías, Víctor Gómez Pin, Javier Fernández de Castro, Ferran Lobo, Alberto González Troyano, que vivía entonces en Barcelona y era fijo de estas reuniones, y a veces aparecía Savater cuando pasaba por Barcelona. Principalmente éramos este grupo. Luego incluso llegamos a firmar algunos artículos con el seudónimo colectivo de «Óscar Pignatelli». Que es un apellido por lo visto existente en Zaragoza [sonríe]. Creo que hubo un cardenal que se llamaba Pignatelli y, aunque el apellido es obviamente italiano, hay unos Pignatelli de Zaragoza...Ya no me acuerdo quién vino con ese nombre como posible seudónimo...Empezamos así a hacer algunas colaboraciones en el llamado «Brusi», el *Diario de Barcelona*, y luego también escribimos ahí artículos con nuestros propios nombres. Yo escribí unas pocas reseñas. El personaje que inventamos era un individuo que fingía ser un señor mayor y el artículo que este Pignatelli escribía lo pergeñábamos un poco entre todos en las reuniones y luego cada vez quedaba alguien encargado de redactarlo. A mí me suena que me tocó sólo una vez hacerlo. Carlos Trías, el hermano de Eugenio, también venía a veces a las reuniones pero no siempre. Creo que la periodicidad de las reuniones era semanal. Lo de Ferraté y Gil de Biedma fue durante un periodo más breve y era más espaciado, no sé si quincenal o mensual, y, si te digo la verdad, no recuerdo demasiado de esos seminarios. Recuerdo que leíamos poseía y que la comentábamos bajo la tutela de ellos dos, era muy interesante siempre e imagino que comentaríamos algún poema concreto de Auden o de Eliot, pero lo cierto es que me queda muy poca memoria de esos seminarios...Era una cosa montada, como digo, por Ferraté y Gil de Biedma, distinta de los seminarios de tipo filosófico con aquel otro grupo de gente, algunos de los asistentes coincidíamos en ambos, pero no todos ni mucho menos...

*Este episodio me había llamado la atención porque, casualmente, Eugenio Trías fue profesor mío en la universidad...*

Bueno, con Eugenio tuve bastante amistad en esa época, aparte de los seminarios a veces también quedábamos para almorzar y charlar. Luego ya cuando yo me marché a Madrid, en el 78 aproximadamente, la amistad con Trías se diluyó bastante, aunque más o menos mantuvimos el contacto, como más o menos he seguido manteniéndolo con todos ellos, nos mandamos los libros que publicamos y esas cosas...aunque, claro, ya no es lo mismo.

*Claro. Sin embargo, en aquella época hubo mucho trato entre los grupos de escritores de Madrid, especialmente gente del entorno de Juan Benet, y escritores de Barcelona...*

Sí, en esos años lo había bastante. Por un lado los propios miembros de la generación de Benet que estaban en Barcelona, Carlos Barral, Gil de Biedma y toda esa gente, tenían bastante trato tanto con él como con Jaime Salinas, que también había estado en Barcelona unos años, y García Hortelano. Me parece recordar que entre Gil de Biedma y Benet al principio hubo una especie de instintivo rechazo mutuo, pero luego sí se cayeron bien, aunque nunca llegaron a hacer demasiada amistad. Pero, sí, es verdad que había bastante trato, en primer lugar porque los escritores de esa generación tenían bastante contacto entre sí. Y luego en nuestra propia generación estaba Azúa, por un lado, que estaba mucho por Barcelona y estaba también entre los muy cercanos a Juan Benet, especialmente en los años en que vivió en Madrid, porque vivió en Madrid a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Conocí a Azúa un poco de refilón cuando yo tendría algo así como quince años y él tendría que tener unos veintidós, porque me parece que me lleva siete años. Nos conocíamos de vista, de haber coincidido en alguna fiesta o en algún concierto a los que a veces iba acompañando a mi hermano mayor Miguel, que me lleva cuatro años. Y también conocí así a Javier Fernández de Castro. Molina

Foix y Sarrión, de su parte, tenían bastante contacto con Gimferrer, Leopoldo María Panero, Ana María Moix y los que estaban en Barcelona. El lugar donde yo creo que he contado más sobre eso es un texto que escribí hace años sobre Jaime Salinas, «Nuestro testigo». Había indudablemente un contacto fuerte y frecuente. Luego, más tardíamente, se añadió Mendoza que, creo, todavía estaba en Estados Unidos durante los tres años que yo estuve en Barcelona, como creo que también su amistad con los escritores de Barcelona es posterior a su regreso de Nueva York, donde estuvo muchos años. Pero sí, siempre ha habido mucho contacto,...por lo menos lo hubo, ahora parece que hay mucho menos entre las gentes de Madrid y de Barcelona, ¿no?

*Bueno, eso no es culpa nuestra, es culpa de la política [sonríe]...*

Ya...Pero la política no debería influir en eso, ¿no? Si hay afinidades literarias y de amistad, la política tampoco debería intervenir, digo yo...

*En la misma Barcelona nosotros tenemos la escisión de la lengua, del catalán y el castellano...*

¿Pero realmente las gentes que escriben en una lengua se tratan poco con los que escriben en la otra?

*A veces hay amistad y a veces hay una relación más tensa por la situación política. Porque, claro, las instituciones están del lado de ellos...mientras que, nosotros, los que escribimos en castellano, estamos a la intemperie...*

Ya...Bueno, pero, en fin, hay muchos escritores catalanes que escriben en castellano y siguen teniendo el favor del público, ¿no?

*Es cierto, pero el reconocimiento institucional es nulo...*

Bueno, pero el institucional en el fondo a quién le importa [risas]. Es como pensar que el reconocimiento institucional en Madrid importa algo. Es decir, a mí el Premio Nacional me lo dieron hace dos años, con sesenta años, y además lo rechacé [risas]. Era casi el primer reconocimiento institucional que se me ha dado, y eso que el Premio Nacional lo ha ganado hasta el último mono en los últimos tiempos [sonríe]. Pero esa falta de reconocimiento institucional no ha influido en que yo tuviera mis lectores. Vamos, no sé si en Cataluña eso importa más...

*La difusión siempre es más difícil si es en castellano...*

¿Los medios no se hacen eco?

*Muy poco...*

Hombre, si saca una cosa Vila-Matas o Mendoza, entonces sí, ¿no?

*Entonces sí, claro, pero esos están muy arriba... [sonríe]*

Son ya escritores de otra época, ¿no?

*Claro.*

Ya, supongo que es más difícil para la gente que ahora empieza a escribir y escriben en castellano...

*Exactamente, eso sí es más difícil ahora. A propósito, ahora que ha surgido Eduardo Mendoza en la conversación, él siempre ha sido muy honrado contigo, y siempre te ha visto como un*

*precursor en cierto modo de su obra narrativa, y lo ha reconocido varias veces...A mí también me parece que se puede establecer un puente entre tus dos primeras novelas, que eran muy narrativas, y la recuperación de la narración en la literatura española, la «narratividad» o storytelling, como se dice en inglés -una palabra para la cual nosotros no tenemos en español traducción exacta-,y que más o menos Mendoza vino a representar con La verdad sobre el caso Savolta...*

Sí, lo ha dicho alguna que otra vez...En ese aspecto él ha sido muy amable. Evidentemente, mis dos primeras novelas son anteriores a *Savolta*, pero, bueno, es un libro que tuvo una significación muchísimo mayor de la que tuvieron mis primeras novelas. Hace mil años que no lo releo, pero, en mi recuerdo, *Savolta* es un libro mucho más articulado, de mayor tonelaje, más maduro, él también tenía otra edad de la que yo tenía cuando hice esas dos primeras novelas. Por eso, hasta cierto punto, es lógico que siempre se cite como punto de partida *La verdad sobre el caso Savolta* y no *Los dominios del lobo* porque, como te digo, su significación fue mucho mayor en todos los aspectos. En ese sentido me parece normal y justo. Lo que pasa es que él, en alguna que otra ocasión, ha dicho: «Ojo, que antes de *Savolta*, este chico ya había hecho estas cosas que en aquel momento eran muy raras y llamativas». Llamativas porque en aquel momento la tendencia era muy otra, como expliqué en ese texto al que hacías referencia al principio. En ese sentido Mendoza ha sido muy amable, sí, pero no me quejo, y me parece normal que *La verdad sobre el caso Savolta* se considere un hito, por su importancia y su peso, a la hora de, digamos, establecer una nueva tendencia, aunque pudiera haber ese precedente relativo de mis novelas primeras.

*Hablando de esto me ha venido a la memoria el ensayo de Fernando Savater La infancia recuperada y su defensa de la «narración»...*

Sí, en aquella época fue un acicate para muchos. No para mí exactamente, porque yo ya lo había hecho con anterioridad...el libro de Savater, si no recuerdo mal, es del 76. Pero, habiendo hecho las dos primeras novelas que hice, cuando vi su libro no podía sino decir «qué bien que alguien diga esto también» [risas]. Y en ese sentido fue un ensayo que también tuvo su importancia, y que creo tuvo una importancia aún mayor para otros escritores que empezaban entonces, porque yo ya había empezado...

*Esto te lo mencionaba porque me he acordado de un comentario tuyo en la conferencia «Desde una novela no necesariamente castiza» donde decías que La infancia recuperada fue un libro que ha explicado bastante sobre tu generación. Siempre he pensado que con eso te referías a vuestra identificación sentimental con el relato de aventuras y con ciertos géneros cinematográficos, como el western...*

Eso sí. Fue una cosa que, digamos, él articuló de una manera yo creo que brillante e inteligente en ese ensayo. Es otro libro que no releo desde hace muchos años y no sé cómo se conservará...

*Perfectamente...*

Digamos que eso que yo había hecho de una manera intuitiva en mis primeras novelas él vino a darle unos años después una articulación o certificación teórica. E incluso yo creo que la amistad con Savater surgió a partir de ese libro...y de que coincidíamos aquí en Barcelona con estos amigos comunes, como te he contado.

*¿No os conocíais de Madrid? Si no recuerdo mal en Aquella mitad de mi tiempo, la antología que hiciste de textos sobre todo autobiográficos, había una fotografía tomada en casa de Juan Benet donde se os veía a los dos junto a otros escritores...*

No recuerdo ahora qué foto salió en ese libro... Savater no frecuentó demasiado la casa de Benet. Llegaron a ser buenos amigos pero tardíamente, digamos que en los últimos años de la vida de Benet. La foto que tú mencionas sería de alguna ocasión en que él estuvo por allí, pero nunca fue muy asiduo de la casa de Benet. Savater tenía sus propios seminarios con Agustín García Calvo, con quien en cambio yo nunca traté. Savater trató mucho más a García Calvo como maestro que a Benet. Si no recuerdo mal Benet escribió aquel artículo, «Pan y chocolate», que era una especie de réplica al libro de Savater...

*Sí, tuvieron una discusión interesante en la prensa.*

¿Hubo réplica de Savater?

*Sí la hubo. Era un artículo que se llamaba «Cuestión de estómagos». Donde Savater propugnaba la idea de un lector «omnívoro», que no desdeña a los autores «menores», más o menos como tú decías.*

Puede ser, yo eso no lo recuerdo. Benet sí tenía esa actitud de cierto desdén hacia ese tipo de literatura más narrativa, aunque luego tuviera sus incursiones en ella, como hemos comentado antes. De la misma manera que tenía mucho desdén hacia el cine, mientras que, en cambio, prácticamente toda mi generación, casi sin excepción, éramos todos grandísimos aficionados al cine. No solamente aficionados sino que considerábamos que era un arte a la altura del arte literario. Y, en cambio, la generación anterior, y de eso Benet también participaba, tenían una especie de desdén hacia las películas, las encontraban simples narrativamente. Yo esa actitud nunca la tuve, aunque algunos de mi generación el desdén hacia la literatura popular sí lo tuvieron un poco [risas]. El punto de vista de Benet no es que estuviera mal, Benet era un hombre muy inteligente y es verdad que no se vive sólo de «pan y chocolate», pero yo creo que se aprende mucho en la literatura llamémosla «menor». Se aprenden técnicas. En mi caso particular yo sé, en la medida en que sé algo sobre lo que escribo, que he utilizado a veces técnicas propias, digamos, de la novela de misterio o policiaca para momentos que no son de novela de misterio, es decir, el material que estoy utilizando o la escena que estoy narrando no es una escena propia de novela de misterio, pero sin embargo he recurrido a técnicas propias de esa clase de novelas para darle una especie de tensión a lo relatado o crear una expectativa. Eso yo no le he desdeñado y lo he aprendido mucho más en la novela popular, llamémosla así, que en el propio Proust que, sin embargo, probablemente me parece muy superior a cualquier otro novelista del mundo. En ese sentido yo nunca he desdeñado el aprendizaje que te da ese tipo de literatura, que puede estar bien hecha o puede estar mal hecha evidentemente.

*Lo que dices me está recordando a algo que le oí decir a Eduardo Mendoza en una conferencia que dio una vez en la universidad. Dijo que la literatura de género es algo útil para un escritor «literario» porque le proporciona una orientación o guía, por ejemplo en una novela sentimental el planteamiento es el de chico-conoce-chica y al final pues se casan o no se casan, en la novela policiaca pues hay un cadáver y hay que averiguar quién es el asesino y el caso se revuelve o no, etc...*

Sí, y sobre todo técnicas, eso es lo que yo creo que uno aprende más, a veces de manera inconsciente. Es decir, como he dicho antes, eso te sirve para dotar de un tempo determinado una escena que no es propiamente ni de misterio, ni policiaca, ni de melodrama, ni de nada por el estilo. Lo que pasa es que uno lo utiliza en un material distinto que no es para nada equiparable, pero la técnica sí lo es y eso sirve para crear una cierta expectativa en el lector. Ahora no te podría poder ningún ejemplo concreto, pero yo sé que lo he hecho a veces. Por ejemplo, la creación de la expectativa de que algo va a pasar, de que hay una amenaza o algo turbio o inquietante en una escena, eso a veces en mis novelas está creado precisamente a través de técnicas aprendidas probablemente en este tipo de literatura, más que en Faulkner o Proust.



*¿A lo mejor en los famosos comienzos de tus novelas? Pienso en los casos de Corazón tan blanco o Mañana en la batalla piensa en mí donde creas unas expectativas en el lector. O más recientemente en Así empieza lo malo donde planteas una situación intrigante y el hilo de esta trama no se retoma hasta muchas páginas después...*

Bueno, sí, a lo mejor... Hombre, ya te digo que cuando yo empiezo no sé mucho adónde voy [risas]. Esas primeras frases están lanzadas ahí un poco al azar. Luego a lo mejor las elaboro más adelante y hago algunas pequeñas correcciones, pero fundamentalmente son fruto del azar. Hay una cosa que es importante para cualquier escritor de novelas, y es creerse las novelas en general, y eso es algo que va haciéndose cada vez más difícil a medida que uno cumple años. Debo reconocer que, a mí por lo menos, cada vez me cuesta más leer novelas actuales. Es raro que me interese ninguna novela nueva, sea del país que sea. No digo que sea imposible, pero es raro. Otro elemento grave es que quizá uno es peor lector a medida que va haciendo novelas, porque uno ve cada vez más fácilmente los entresijos. Te vas haciendo cada vez perro más viejo [sonríe]. A lo mejor lees dos páginas y ves que eso no va. A lo mejor por una frase, o una palabra, o por una escena que no hay manera de creerse... Admito que a lo mejor la dificultad para creerse las cosas tiene que ver con la edad que uno va cumpliendo, porque yo creo que tanto en la lectura como en la escritura de novelas hay un cierto elemento infantil, en el buen sentido de la palabra, y que bienvenido sea, porque evidentemente uno lo disfruta. Pero a uno le cuesta cada vez más creerse lo que uno mismo está escribiendo, y es fundamental que uno se crea lo que escribe, porque si no entonces es un desastre [sonríe]. Seguramente si uno no está interesado en lo que está haciendo difícilmente sale entonces algo que sea aceptable para los demás. Con lo cual esos comienzos míos yo creo que están también destinados a que ese comienzo me interese a mí mismo [risas]. Como sabes, en la medida en que yo nunca conozco la totalidad de mis historias al principio, procuro que me inquieten lo bastante para proseguir y averiguar qué es lo que ha pasado. Por ejemplo, en *Corazón en tan blanco*, ¿por qué esta mujer recién casada se pegó un tiro a las dos semanas de casarse? Eso ya lo sabrás porque lo he contado, pero ese caso concreto tiene una correspondencia en la vida real, y ese episodio siempre me había provocado curiosidad. No es tan sencillo como esto, y no es que la novela sea sólo eso, pero sí es el punto de partida de la novela en el caso de *Corazón tan blanco*. En el caso de *Mañana en la batalla piensa en mí* esa novela tiene también un comienzo en el que uno se preguntaría: «¿qué se hace en una situación así?» [risas]. No digo que yo me haya encontrado en la misma situación, por fortuna no, pero sí en alguna que pudo tener que ver... Esos arranques tienen que ver con que yo los necesito para arrancar y por tanto para continuar, no es que vengan de la literatura popular. Inicialmente tiene que haber un elemento que a mí me haga ver que vale la pena contar esta historia para averiguar lo que ha sucedido, y luego cada página, a su vez, tiene que inquietarme o interesarme lo bastante para seguir.

*Esto me recuerda un poco a aquella idea del «misterio» de la literatura que obsesionaba a Juan Benet, casi como un estímulo para el escritor en el acto mismo de la escritura, la idea de la literatura como indagación en un misterio...*

De eso no me acuerdo bien, ¿eso está en *La inspiración y el estilo*?

*Sí, y es algo que repitió mucho en entrevistas. Recuerdo especialmente una conferencia que dio en 1978 donde utilizaba la imagen de Faulkner de la cerilla que apenas alcanza a iluminar las tinieblas de alrededor...*

Sí, esa misma imagen la he utilizado luego yo. Ahora que lo mencionas recuerdo habérselo oído a Benet muchas veces, lo que no recuerdo es dónde está escrito ese texto de Faulkner, dicho sea de paso...

*Me parece que está en la novela Intruso en el polvo, que yo no he leído por cierto, sólo la conozco de referencia...*

¿Lo dice hablando de la literatura?

*No, creo que se refiere más bien a la existencia en general...*

¿Así que no fue Faulkner quien la utilizó para referirse a la literatura, sino que eso fue más bien cosa de Benet?

*Eso creo. La frase la cita Benet en Un viaje de invierno.*

La novela schubertiana, sí...hace mil años que no la leo... ¿Tú la tienes reciente?

*Relativamente...*

¿Es en *Un viaje de invierno* donde hay un capítulo escrito en inglés?

*No. Lo que está escrito en inglés es parte de un cuento en que aparecen Holmes y Watson en Región, creo, aunque no recuerdo ahora cómo se llama el cuento...*

Sí, es verdad. Es que el otro día, en un ciclo, hablando de Holmes, lo recordé y me sonaba que era en *Un viaje de invierno*, así que por lo visto es en uno de los cuentos<sup>232</sup>...Hablando de Benet, recuerdo que una de las cosas que él decía relacionadas con esa idea del misterio es que la crítica siempre estaba abocada al fracaso, porque lo que la crítica, por su propia naturaleza, no puede hacer es aprehender ni explicar lo que de más importante hay en un texto literario, ese «misterio». Eso la crítica lo bordea, se aproxima, pero siempre se le escapa. Yo estoy de acuerdo con esta idea. Y lo estoy cada vez más, aunque eso ya por problema de la crítica actual [risas].

*No deberías inquietarte por la crítica actual... [risas]*

No, si no me inquieto. Lo que pasa con la crítica, hablo de la crítica española porque la extranjera es otra cosa, no es que las críticas sean positivas o no, eso es una cosa secundaria. A estas alturas ya me da igual. Francamente, en mi caso yo he tenido ya los suficientes elogios a lo largo de mi vida como para que si escribo cualquier cosa que no merezca ninguno no pase nada...Lo que pasa es que uno a veces se pregunta por qué hay un señor que está haciendo crítica cuando parece que no sabe leer. No sólo con lo que uno escribe sino con lo que ha leído. «Pero bueno, ¿qué libro ha leído este hombre o mujer?, ¿hemos leído el mismo libro?», se pregunta uno a veces...[risas] Y esa sensación la tengo cada vez más.

*Centrándonos más en lo actual, me parece que en Así empieza lo malo retomabas en cierta manera la idea del ensayo «Fragmento y enigma y espantoso azar», sobre la dificultad de fijar un conocimiento certero acerca de la vida de nadie, que en aquel caso planteabas con el ejemplo del Julio César de Shakespeare, si se trataba de un sátrapa megalomaniaco o, al contrario, de un benefactor del pueblo de Roma. Me parece que en esta última novela has vuelto a ocuparte claramente de esta cuestión, especialmente por el simbolismo que representa el personaje de Eduardo Muriel, con su ojo tuerto, la parcialidad con que este juzga su comportamiento y el comportamiento de otro, y también cómo el narrador, Juan de Vere, se juzga a sí mismo con la distancia de los años...*

Sí, dificultad y hasta cierto punto creo que inutilidad. Me parece recordar que es en *Tu rostro mañana* donde el narrador, Jacobo Deza, en un momento se encuentra con un pequeño informe sobre sí mismo y después de leerlo viene a decir algo así como que no hay nada tan inútil y aburrido como intentar conocerse a uno mismo [risas]. En ese sentido, el narrador de *Así*

---

<sup>232</sup>El título del cuento que no acertamos a recordar es «Una línea incompleta», originalmente aparecido en el volumen *Sub rosa*.

*empieza lo malo* piensa un poco lo mismo, y se da cuenta de que a veces se ha comportado sin mucha nobleza en situaciones determinadas, pero tampoco hace un drama de eso, ¿no crees?

*No, no lo hace. Me ha parecido que en su mirada había a veces un poco de cinismo retrospectivo...*

Más que cinicismo lo que dice es que a veces en la juventud se es despiadado o incluso desalmado. Es una cosa relativamente frecuente [risas]. El personaje, De Vere, se dice que probablemente con más edad no hubiera actuado de la manera en que lo hizo cuando tenía veintitrés años, que es la edad que tenía cuando suceden los acontecimientos que se narran en la novela. También se dice que es algo que tenía que ver con la época, porque en 1980, que es cuando transcurre la historia, la gente no se comportaba de la misma manera en que lo hacía en los años sesenta y tampoco de cómo probablemente ha actuado después... Pero, vamos, no me parece que haga un gran drama al respecto como, de hecho, nadie en la novela hace mucho drama sobre nada. El propio Muriel, cuando decide informarse sobre el doctor Van Vechten, llega un momento en que decide también que ya no quiere saber nada más de su pasado turbio, porque este hombre se ha portado bien con él y con su familia. Se dice que, haya hecho lo que haya hecho, al fin y al cabo no se lo ha hecho a él. Ha habido alguna crítica que ha utilizado la palabra «dramón» o «melodrama» para referirse no al tratamiento de la historia sino a la historia misma, pero en realidad en la novela nadie hace mucho drama de nada. Cada uno es libre de opinar lo que quiera pero, hombre, mucho drama en esta novela no se hace de las cosas [risas]. Como en casi ninguna de las mías se hace excesivo drama, aunque pasen cosas dramáticas o desoladoras. Porque, precisamente, si hay algo que distingue a los narradores de mis novelas creo que es no su «conformismo» sino su «conformidad». El ver que las cosas son así. La gente cuando habla de «dramones», al ver que en la novela hay un suicidio o una desdicha, me deja algo perplejo. Eso me lo habrás leído, porque lo he dicho muchas veces, pero yo siempre he sostenido que, al fin y al cabo, la materia de la que nos valemos todos, desde Shakespeare, que es probablemente el más elevado escritor de la historia, hasta el guionista del culebrón de sobremesa es prácticamente la misma. Es el tratamiento lo que importa, ¿no? Las ambiciones, venganzas, celos, traiciones, secretos y demás son una materia que está en Shakespeare y, de otra manera, también está en Proust y en Faulkner. ¿Dónde no hay elementos melodramáticos? [risas]. Quitando a lo mejor a muy pocos autores, como Beckett, no hay literatura si no hay eso. En cuanto a lo que me comentabas del ensayo de *El monarca del tiempo*, sobre la figura de Julio César y el uso del presente de indicativo, y relacionándolo con la última novela, sí, ese es un tema que probablemente aparece ahí por primera vez de manera explícita, y probablemente sea uno de los asuntos de los que he tratado no solamente en mis novelas sino que también está, si no recuerdo mal, en el discurso que escribí para mi ingreso en la Academia, por ejemplo. Sobre la dificultad de conocer y por tanto sobre la dificultad de contar, y sobre todo de la imposibilidad de saber algo a ciencia cierta. Quizá esa es una de las razones por las cuales se escriben novelas, como venía a decir en ese discurso. Para que por lo menos haya algo irrefutable de vez en cuando [risas]. Para que haya algún relato nítido. Pero que en el fondo tampoco lo son porque en cualquier novela hay cabos sueltos o puntos oscuros que no se entienden muy bien. Porque las novelas tienen que terminarse en un momento dado, ¿no? Ahora he leído que no sé quién está escribiendo *Las aventuras de Sancho Panza*... a estas alturas, bueno, ¿qué quieres que te diga? [sonríe]... Pero, en fin, como Sancho Panza quedó vivo, se puede especular... Las novelas solamente quedarían cerradas del todo si murieran todos los personajes [risas]. Pero, bueno, *Madame Bovary* es como es, y eso es irrefutable. No se le puede cambiar ni una palabra ni una coma. Nadie puede venir a contradecir el libro con su propia versión, como sí sucede con la realidad, que es lo que decía en ese discurso. Esto último no sólo sucede con las anécdotas, con algo que puede habernos pasado esta misma mañana, sino que también sucede con la historia. Los historiadores están expuestos a que alguien venga a contradecirlos y a demostrarles que no tenían razón en sus afirmaciones. Pero, claro, dentro de

las novelas yo intento reflejar esa imposibilidad de conocer o de nunca saber algo a ciencia cierta, ni siquiera de uno mismo o sobre su propia historia.

*Al principio hemos hablado bastante de las circunstancias que te llevaron a cambiar de rumbo respecto a la dirección que habías tomado con tus dos primeras novelas, Los dominios del lobo y Travesía del horizonte, me gustaría que nos centráramos ahora más concretamente en El monarca del tiempo y El siglo.*

Esos dos libros en concreto, al cabo de los años, los leo como libros de transición y de tanteo, visto lo que ha venido después quiero decir, esto en el momento en que los hice no lo vi así, claro. Son dos libros probablemente bastante amanerados, el primero sobre todo por su estructura, absurda en realidad, y que, insisto, poco tiene de novela aunque yo la presentara así en su día; el segundo, por esa especie de exuberancia o de barroquismo, alguna gente me ha dicho que es la novela donde se percibe más visiblemente una influencia fuerte de Benet, eso creo que también lo dije en el prólogo de la reedición del libro.

*El imaginario de El siglo es lo que me parece sobre todo más benetiano...*

Puede ser... Pero el estilo yo creo que está más influido por Conrad que otra cosa. Porque yo tenía entonces bastante reciente la traducción de *El espejo del mar*. Esa fue una tarea titánica, la verdad. No es un libro muy largo, pero fue un trabajo tremendo, estuve ocho meses para hacerlo. Como te decía, esos dos libros son algo recargados, son novelas raras, de tanteo sin yo saberlo. Como ya te he dicho, yo pensaba en aquel momento que *El siglo* era un libro «importante», entre comillas. En aquella época yo tuve la sensación de que mi carrera, por así decirlo, aunque la palabra carrera no me es muy simpática, la había empezado, por lo menos, tres veces. La había empezado una primera vez con *Los dominios del lobo*, aunque ahí el término «carrera» o «inicio de carrera» ni siquiera cabría porque fue una novela escrita por mi propio gusto, sin más ánimo que el de divertirme y enseñársela a cuatro amigos. Y, aunque sea bastante distinta, *Travesía del horizonte* se encuentra todavía en esa misma fase. Luego hay un momento en que me paro y pasan bastantes años entre *Travesía del horizonte* y *El monarca del tiempo*, pasaron unos cinco años, que a esas edades son muchos años. Y en esos años traduzco, primero los cuentos de Thomas Hardy, que es mi primera traducción, y algunas cosas sueltas para revistas, y después empiezo ya con *Tristram Shandy*, que me lleva mucho tiempo. Al ir haciendo eso yo creo que hay un tanteo nuevo. Probablemente *El monarca del tiempo* sea mi libro más artificial y artificioso. Al decir esto me refiero respecto a mí mismo. Quizá es el libro que he hecho con menos gusto e interés genuinos propios. Quizá es un libro un poco forzado por mí mismo, en que me dije que tenía que hacer algo muy distinto a lo que ya había hecho años antes. Lo que había hecho hasta entonces me parecía bien, yo nunca he renegado de las dos primeras novelas, y por eso se siguen publicando, si no no las habría reeditado, pero sentía que tenía que pasar a otra cosa. En aquella época yo era aún muy joven, tendría veinticinco o veintiséis años, y supongo que cuando uno abandona el mundo paródico o el de las propias lecturas o visionados de películas, y se pregunta qué es lo que ha vivido o pensado, pues tampoco es mucho, aún no tenía mucha materia. De ahí el parón largo y el tanteo, y el esfuerzo por hacer algo completamente distinto de las dos primeras novelas, en parte influido por algunos amigos que se dedicaban a la literatura y que entonces hacían novelas más «intelectuales» o «experimentales», llamémoslas así, y en parte también por Benet, que me dio ese consejo del que ya te he hablado. Le di a leer *El monarca del tiempo* e incluso recuerdo que me hizo algunas anotaciones en el manuscrito. Lo que más le gustó yo creo que fue el ensayo y el primer cuento, el del militar, «El espejo del mártir». Me suena que le gustaron esas dos partes, del resto ya no estoy muy seguro. *El siglo* es ya un libro más propiamente mío, con un interés más genuinamente mío en lo que estaba contando, es menos amanerado y menos afectado, y más verdadero. En mi recuerdo puse mucho de mí mismo, no sólo mucho esfuerzo literario, y evidentemente está implícita una historia que me afectaba personalmente y que era la delación

de mi padre. Aunque tratada de una manera muy distinta de cómo la he tratado con posterioridad, adoptando más bien el punto de vista de la persona que había creado el daño. Pero *El siglo* no deja de ser un libro un poco afectado o recargado, diría yo. Por eso te decía que yo tengo la sensación de haber empezado tres veces. De haber hecho dos primeras novelas que, en mi opinión, no tienen mucha relación con las dos que hice a continuación. *El hombre sentimental* es un caso un poco raro porque está a medio camino, tiene que ver con *El siglo*, aunque sólo sea por la reaparición de algunos personajes, aunque narrativamente está contada de otra manera, sobre todo la segunda parte yo creo. Pero el tercer arranque, o el tercer inicio, es ya con *Todas las almas*. Con lo cual en aquellos años yo tuve la sensación de haber empezado tres veces, como te digo [risas]. En el fondo me parece lo normal para alguien que empezó muy, muy joven. La mayoría de los escritores, por lo menos los novelistas, empiezan más tardíamente. El propio Conrad, por mencionar un ejemplo, escribió su primer libro con treintaicinco años. Eso suele ser lo más habitual. Yo empecé con diecinueve, con lo que es normal que tuviera esos tanteos y esos periodos de silencio. Por eso he dicho alguna vez: «a ver si alguien ve una relación entre mis primeras novelas y las más recientes» [risas]. ¿Y a ti te ha parecido ver esta relación o cierta coherencia?

*Sí, a mí me parece que tu obra en su conjunto es totalmente coherente...*

Eso es curioso, porque es innegable que son novelas muy distintas, sobre todo las dos primeras de las dos siguientes, y a su vez casi quizá más las dos primeras de las dos siguientes a aquéllas, son prácticamente antitéticas se podría decir. Porque a partir de *El hombre sentimental* y sobre todo a partir de *Todas las almas* ya es otra cosa, me parece... Ahí ya está más cuajada y definida la voz. La búsqueda de la propia voz es una cosa de la que también hablaba Benet. A veces decía que hasta que un escritor no ha encontrado su propia voz no puede contar una historia. Por eso es frecuente que pase un tiempo hasta que un escritor encuentre su voz. Otra gente lo deja en el cajón, pero yo tuve la suerte de que se publicó. Por eso también la sensación que yo tuve en su día de haber empezado tres veces. Y, curiosamente, ahora no se podría hablar de volver a empezar, pero sí tengo a veces un poco una sensación parecida después de *Tu rostro mañana*... Después de terminarla dije que no sabía si iba a volver a hacer novelas, porque en aquellos momentos no sabía si tendría mucho más que decir en ese campo, y además estaba agotado. Pero, bueno, lo cierto es que, un poco para mi sorpresa, ya han venido dos novelas posteriormente a aquélla, y vuelvo a tener la impresión de no saber muy bien qué estoy haciendo, porque en su momento vi *Tu rostro mañana* como una especie de culminación de todo lo anterior. Y ahora resulta que sigo, con lo que no estoy muy seguro de lo que estoy haciendo [risas]. No se puede hablar de reempezar a estas alturas, además porque las dos novelas más recientes son novelas muy cercanas en su universo y temática a las de mi época ya madura, llamémosla así. Pero han venido después de lo que yo había pensando que a lo mejor podía ser el fin, porque ya no tenía más que añadir en el campo de la novela. Y ahora me pregunto, bueno ¿y esta fase cuál es? [risas]

*Me hace gracia oírte decir esto, porque precisamente, cuando hice la reseña de Así empieza lo malo para la revista Quimera, mencionaba que con esta novela estabas entrando en una nueva etapa que podría llamarse la de tu «estilo tardío», retomando aquel concepto que planteó Adorno sobre la necesidad de un artista de reinventarse una vez ha alcanzado la maestría en su estilo. Creo que en tu caso, como tú mismo en mi opinión señalas correctamente, hubo una culminación de tu estilo maduro en Tu rostro mañana. Para mí en esta última novela se concreta una recuperación del elemento narrativo.*

Pero este elemento narrativo no estaba perdido en *Tu rostro mañana*, ¿no?

*No estaba perdido es cierto, pero sí que el componente reflexivo era muy denso en esa novela, sobre todo al comienzo, donde hay muchas páginas en que la voz narrativa es puramente reflexiva. Cosa que no es en absoluto una crítica, ni una valoración negativa, sino la*

*culminación de la vertiente reflexiva que tiene tu novela. Y sin embargo con Los enamoramientos se hacía mucho más perceptible el elemento narrativo...*

Puede ser...

*Así empieza lo malo me ha entusiasmado porque creo ahí hay un equilibrio perfecto del elemento narrativo y el elemento reflexivo.*

Me alegro de que te haya gustado. A lo mejor a partir de ahora me puedo dedicar a hacer novela popular [risas]. Te advierto de que me tiente de vez en cuando hacer una novela sencilla... [sonríe]. No sé lo que haré después, si es que hago algo... A veces tengo la sensación de que esto ya son propinas, propinas en el sentido musical, esto son ya bises, un *encore*. Si salen bien pues bien. Como ya dije en su momento en varias entrevistas, cuando publiqué *Los enamoramientos*, lo que el autor cree y lo que luego resulta no siempre ha coincidido a lo largo de la historia. Piensa en el caso de Sherlock Holmes, por ejemplo. Acabo de hacer un artículo en que hablaba de eso, creo que saldrá la semana que viene. Es conocido que Conan Doyle concedía más importancia a sus novelas históricas que a las de Holmes. Obviamente esas novelas históricas no las lee ya nadie [risas]. Y sin embargo Holmes sigue vivísimo. Probablemente también Conrad consideraba que lo mejor de su obra era algunas de sus novelas más extensas, como *Nostramo* o la misma *Lord Jim*, que en efecto son muy buenas, pero si algo se sigue leyendo suyo es *El corazón de las tinieblas*, que es una novela corta, y en la cual quizá tenía menos fe que en las extensas. Estas cosas son así, uno puede creer que lo mejor de uno es esta cosa, y luego resulta que lo que a uno le ha salido mejor es otra [risas]. Eso nunca se puede saber, ¿no? A mí sorprendió mucho cuando Mendoza me dijo una vez que su libro más vendido es *Sin noticias de Gurb*, no *La ciudad de los prodigios* ni *Savolta*.

*Yo le he oído regenar públicamente de Sin noticias de Gurb. Por lo visto está harto de que la gente le diga que le encantó esa novela [sonríe]. En la conferencia a la que asistí llegó a decir que era una novela malísima...*

Es un divertimento, evidentemente. Pero es que eso no se puede controlar [sonríe].

*El público decide... [risas]*

El público decide, y también la crítica, y esta cosa rara que se llama la «universidad». Mira que la universidad está bastante desprestigiada en todas partes, pero parece que al final es la que establece los cánones. Sin ir más lejos, Stevenson, por ejemplo, hasta años relativamente recientes estaba considerado de esa manera menor que hemos comentado antes, en buena medida porque el mundo universitario anglosajón no lo había tomado en demasiada consideración. Ahora ya sí.

*Como también pasó con Dickens creo, ¿no?*

No, Dickens está incorporado desde hace mucho más tiempo. Conrad quizá ha tardado más... Tardó más pues porque si eran novelas marítimas o de aventuras o yo qué sé... Yo creo que Stevenson ha tardado un poco más en eso. Así que hay una mezcla de factores, entre ellos la perduración en el tiempo, que un libro se siga leyendo o no... Por ejemplo, Jane Austen a mí nunca me pareció gran cosa, pero está muy viva, la gente la lee y, desde luego, estudios los hay a millares. Así que, bueno, me guste a mí más o menos, es indudable que ha permanecido y ha permanecido en todos los ámbitos, tanto en el popular, sus libros siguen leyéndose, y siguen haciéndose adaptaciones de sus libros al cine y a la televisión, como en el académico, llamémoslo así, pues la academia la tiene entronizada e incorporada al canon. Para mí también es el caso de Joyce. Quitando algunas cosas de él que me gustan mucho, el *Ulises* es un libro que no me gusta mucho que digamos, y es evidentemente un autor incorporadísimo en el canon.

Así que lo que va a quedar, o va a seguir siendo leído, o lo que va a ser entronizado, llamémoslo así, al cabo de los años es una incógnita. Conan Doyle, que murió en 1930, ya pudo llegar a intuirlo en vida, pero si hubiera podido comprobar que, al cabo de ochentaicinco años de su muerte, lo que ha quedado de su obra es Holmes, pues, bueno...Además es justo que sea Holmes, porque es estupendo [sonríe]. Conan Doyle tiene también muchos cuentos muy buenos, ¿eh? En cambio, las novelas históricas, *The White Company* o *Sir Nigel*, pues no.

*Es una incógnita esto de la posteridad, ¿no?*

En fin, yo puedo tener una opinión sobre *Tu rostro mañana*, pero a lo mejor es un libro que la gente ya no va a leer...

*Tu rostro mañana va a quedar...*

Eso nunca lo sabes [sonríe]. A lo mejor haces algo con poca fe, no digo desgana porque la desgana siempre es mala, pero sí tal vez con más modestia, o menos ambición, y eso a lo mejor es lo que a la gente le gusta más [sonríe]. Al decir gente no me refiero sólo al público lector, me refiero también al público universitario y a los críticos, a los Domingo Ródenas, a los Pozuelo Yvancos, y a los Pittarellos y a los Grohmanns, y a todos estos [sonríe].

*La última*, Así empieza lo malo, *creo que también va a durar...*

No sé, eso nunca se sabe...Hombre, la que lleva ya durando muchos años es *Corazón tan blanco*. *Todas las almas* también, pero sobre todo *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, al menos se siguen vendiendo y se siguen reeditando, de cada una de ellas hay por lo menos un par de reediciones al año...La mayoría de mis libros siguen bastante vivos. Lamentablemente, *Negra espalda del tiempo* menos...

*Es un libro raro, esa es la dificultad que tiene...*

Sí, es un libro quizá raro. Yo en cambio le tengo debilidad a ese libro.

*Yo hice mi tesina sobre Negra espalda del tiempo. Tengo devoción por los libros raros...*

Sí, yo también tengo debilidad por los libros raros. Pero *Negra espalda del tiempo*, ahora que han pasado muchos años desde su publicación, está mucho menos vivo que *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí* e incluso que *Todas las almas* o algún otro.

*Negra espalda del tiempo me parece un libro más para los «happy few», aunque no me gusta mucho emplear esta expresión, pero sí que gusta más a un cierto tipo de lector más concreto...*

Ese libro creo recordar que también tuvo un poco de mala suerte. Fue un libro al que, por una serie de circunstancias, se le hizo un caso raro en su momento, que luego, yo creo, aunque no esté bien que yo lo diga, pero que, en fin, tuvo bastante influencia, por no decir que en algunos casos lo ha copiado bastante algunos autores contemporáneos, y sin embargo ninguno ha dicho nunca ni mu...Ninguno ha reconocido nunca la deuda. Pero bueno, yo creo que ha tenido su influencia en la literatura española de los años posteriores.

*Sin embargo, sí es un libro de referencia en el ámbito académico en los estudios sobre literatura española contemporánea.*

En fin, me alegro...Bueno, ¿te parece si lo dejamos aquí?

*Sí, me parece que ya te he robado demasiado tiempo... [sonríe]*





## BIBLIOGRAFÍA

- MARÍAS, Javier (1971). *Los dominios del lobo*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- (1972). *Travesía del horizonte*, Madrid, Alfaguara, 1999.
  - (1978). *El monarca del tiempo*, Barcelona, Reino de Redonda, 2003.
  - (1983). *El siglo*, Madrid, Alfaguara, 2000.
  - (1986). *El hombre sentimental*, Madrid, Alfaguara, 1999.
  - (1989). *Todas las almas*, Madrid, Alfaguara, 2000.
  - (1991). *Pasiones pasadas*, Madrid, Alfaguara, 1999.
  - (1992a). *Corazón tan blanco*, ed. E. Pittarello, Barcelona, Crítica, 2006.
  - (1992b). *Vidas escritas*, Madrid, Alfaguara, 2000.
  - (1994). *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Alfaguara, 2000.
  - (1996). *El hombre que parecía no querer nada*, ed. E. Pittarello, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
  - (1997a). *Miramientos*, Barcelona, debolsillo, 2007.
  - (1997b). *Mano de sombra*, Madrid, Alfaguara, 1997.
  - (1998). *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.
  - (2000). *Literatura y fantasma (edición ampliada)*, Madrid, Alfaguara, 2000.
  - (2001). *Vida del fantasma (cinco años más tenue)*, Madrid, Alfaguara, 2001.
  - (2004). ed., *Cuentos únicos*, Barcelona, Reino de Redonda, 2004.
  - (2005). *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2005.
  - (2007). *Demasiada nieve alrededor*, Madrid, Alfaguara, 2007.
  - (2008a). *A propósito de un tal Javier Marías*, Barcelona, debolsillo, 2008.
  - (2008b). *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008.
  - (2009a). *Tu rostro mañana*, Madrid, Alfaguara, 2009.
  - (2009b). *Faulkner y Nabokov: dos maestros*, Barcelona, debolsillo, 2009.
  - (2010a). *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad*, ed. I. Blanca, Barcelona, Los libros del linco, 2010.
  - (2010b). *Salvajes y sentimentales. Letras de fútbol*, Madrid, Alfaguara, 2010.
  - (2011a). *Los enamoramientos*, Madrid, Alfaguara, 2011.
  - (2011b). «Odiar el Gatopardo», [http://elpais.com/diario/2011/03/12/babelia/1299892342\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/03/12/babelia/1299892342_850215.html) (consultado 16 de diciembre de 2011).
  - (2012a). *Lección pasada de moda. Letras de lengua*, ed. y prólogo A. Grohmann, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2012.
  - (2012b). *Mala índole (cuentos aceptados y aceptables)*, Madrid, Alfaguara, 2012.
  - (2013a). «El señor Benet regresa un rato», *El País Semanal*, nº 1.893, p. 74.
  - (2013b). «Tutelas permanentes», *El País Semanal*, nº 1.904, p. 94.
  - (2013c). «Aquí me paro», *Ínsula*, nº 799-800, pp. 55-56.
  - (2013d). «Iconoclastas a hurtadillas», *Tiempos ridículos*, Madrid, Alfaguara, 2013, pp. 120-123.
  - (2013e). «Un héroe de 1957», *Tiempos ridículos*, Madrid, Alfaguara, 2013, pp. 297-299.

- (2013f). «Tanto compartir...», *Tiempos ridículos*, Madrid, Alfaguara, 2013, pp. 330-333.
- (2013g). «La imaginación recortada», *Tiempos ridículos*, Madrid, Alfaguara, 2013, pp. 312-314.
- (2013h). «El horror narrativo», *Tiempos ridículos*, Madrid, Alfaguara, 2013, pp. 180-182.
- (2014a). *Así empieza lo malo*, Madrid, Alfaguara, 2014.
- (2014b). «Si yo fuera catalán», *El País Semanal*, nº 1.983, p.88.
- (2014c). «El triunfo del prófugo», *Babelia*, nº 1.207, p.2.

ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.

ACEVEDO, Carlos *et al* (2012). *CT o la cultura de la transición: crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, debolsillo, 2012.

ACÍN, Ramón. (1990). *Narrativa o consumo literario. 1975-1987*, Universidad de Zaragoza, 1990.

- (1996). *En cuarentena (Mercado y literatura)*, Zaragoza, Mira, 1996.

ACOSTA GÓMEZ, Luis A. (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.

ADORNO, Theodor W. (1970). *Teoría estética*, en *Obra completa*, 7, Madrid, Akal, 2004.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza, 2008.

ÁLAMO FELICES, Francisco (1996). *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Universidad de Almería, 1996.

- (2014). «El concepto de ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales», *Revista de Literatura*, vol. LXXVI, nº 151, pp. 17-37.

ALBERCA, Manuel (1996). «¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales», en J. M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (eds.): *Mundos de ficción*. Universidad de Murcia, pp. 175-184.

- (1999). «En las fronteras de la autobiografía», en M. Ledesma Pedraz (ed.): *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Universidad de Jaén, pp. 53-75.
- (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, prólogo de J. Navarro, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- (2009). «El pacto ambiguo (bonus track)», *Ínsula*, nº 754, pp. 14-18.

ALDECOA, Ignacio (1991). *Cuentos*, ed. J. Rodríguez de Aldecoa, Madrid, Cátedra, 1991.

ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*, Londres, Routledge, 2000.

- ALLOT, Miriam (1959). ed., *Novelists on the novel*, Routledge, Londres, 1959.
- ALONSO, Dámaso (1963). «¿Tradición o Poligénesis?», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 1963, pp. 5-27.
- ALONSO, Santos (2003). *La novela española en el fin de siglo: 1975-2001*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.
- ALTER, Robert (1975). *Partial Magic. The Novel As A Self-Conscious Genre*, Londres, University of California Press, 1975.
- ALTISENT, Marta E., (2008). ed., *A Companion to the twentieth-century Spanish novel*, Woodbridge, Tamesis, 2008.
- ÁLVAREZ, José María (1996). *Al sur de Macao*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- AMAGO, Samuel (2006). *True Lies. Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2006.
- AMAT, Jordi (2009). «Grietas en el realismo social: el coloquio sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea (1963)», *Ínsula*, nº 755, pp. 19-22.
- AMELL, Samuel (1996). *The contemporary Spanish novel. An annotated, critical bibliography, 1936-1994*, Londres, Greenwood Press, 1996.
- AMIS, Martin (2001). *La guerra contra el cliché*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- AMORÓS, Amparo (1989). «¡Los Novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta», *Ínsula*, nº 512-513, 1989.
- AMORÓS, Andrés (1974). *Subliteraturas*,
- (1979). *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1979.
- ANDERSON, Perry (1998). *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene y Ana CASAS (2005). ed., *Cuadernos de Narrativa: Javier Marías*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2009). ed., *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Verbum, 2009.
- APARICIO MAYDEU, Javier (2008). *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*, Madrid, Cátedra, 2008.
- (2011). *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2011.
  - (2013). *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid, Alianza, 2013.

ARDAVÍN, Carlos X. (2006). *La transición a la democracia en la novela española: los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*, Massachussets, Mellen Press, 2006.

ARISTÓTELES. (1953). *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1953.

- (2002). *Poética*, ed. A. López Eire, Madrid, Istmo, 2002.

ARGULLOL, Rafael (1982). *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus, 1999.

ARNAL GÉLY, Anne-Marie (1997). *Juan Benet y el Nouveau Roman*, Universidad de Jaén, 1997.

ARON, Raymond (1968). *La révolution introuvable: réflexions sur les événements de Mai*, Paris, Fayard, 1968.

AUERBACH, Erich (1942). *Mimesis*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1950.

AYALA, Francisco (2007). *Obras completas III. Estudios literarios*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007.

AZÚA, Félix de (1972). *Las lecciones de Jena*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972.

- (1975a). «El texto invisible», *Cuadernos de La Gaya Ciencia. Lectura y crítica*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975, pp. 7-22.
- (1975b). «El género neutro», *Cuadernos de La Gaya Ciencia. Arte y verdad*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975, pp. 21-44.
- , Javier MARÍAS y Vicente MOLINA FOIX (1975). *Tres cuentos didácticos*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975.
- (1976). «Me leerás pero no me entenderás», *El País*, 27 de Junio 1976.
- (1979). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamiela, 1979.
- (1983). *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- (1988). *El aprendizaje de la decepción*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- (1996). *Salidas de tono. Cincuenta reflexiones de un ciudadano*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- (1998). *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- (2003). «La perdurable estrella fugaz», en Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix-Barral, 2003, pp. 7-10.
- (2007). *Última sangre (Poesía 1968-2007)*, prólogo de P. Gimferrer, Barcelona, Bruguera, 2007.
- (2010). *Idiotas y humillados*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- (2011). *Diccionario de las artes (Nueva edición ampliada)*, Barcelona, Debate, 2011.
- (2013a). *Autobiografía de papel*, Barcelona, Mondadori, 2013.
- (2013b). «Félix de Azúa: ‘La vida, o la aprovechas o eres tonto’», [http://www.beatrizgalindo.org/vozbeatriz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=78&catid=21&Itemid=116](http://www.beatrizgalindo.org/vozbeatriz/index.php?option=com_content&view=article&id=78&catid=21&Itemid=116) (consultado 1 de agosto de 2013).

BAIER, Lothar (1996). *¿Qué va a ser de la literatura?*, Madrid, Debate, 1996.

- BAJTIN, Mijail (1975). *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990.
- BALDICK, Chris (1992). ed., *The Oxford Book of Gothic Tales*, Oxford University Press, 1992.
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Cuaderns Crema, 1994.
- BALZAC, Honoré (de) (2011). *El coronel Chabert*, Barcelona, Reino de Redonda, 2011.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo (1978). «Vicente Aleixandre y la poesía novísima», *Ínsula*, nº 374-375, pp. 23-31.
- (1984a). *Fernando Savater contra el Todo*, Madrid, Anjana Ediciones, 1984.
  - (1984b). «Cuando los novísimos comenzaban a serlo», *Barcarola*, nº 16-17, pp. 69-78.
  - (1989). «La polémica de Venecia», *Ínsula*, nº 223, p. 1.
  - (1993). «La casa de Pisuerga», *El Mundo*, 9 de enero de 1993.
- BARTH, John (1985). «Literatura postmoderna», *Quimera*, nº 46-47, pp. 13-21.
- (2000). *Textos sobre el postmodernismo*, ed. C. Garrigós, Universidad de León, 2000.
- BAROJA, Pío (1987). *La nave de los locos*, ed. F. Flores Arroyuelo, Madrid, Cátedra, 1987.
- BARRAL, Carlos (1971). «Texto inédito de Carlos Barral sobre *Los dominios del lobo* escrito con motivo de la presentación de la novela a la prensa en el año 1971».  
<http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticasyresenasdelosdomin.html>  
 (consultado el 11 de noviembre de 2014)
- (1983). *Penúltimos castigos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1994.
  - (2001). *Memorias*, prólogos J.M. Castellet y A. Oliart, Barcelona, Península, 2001.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1992). *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo, 1992.
- BARTHES, Roland (1957). *Mitologías*, Madrid/México, Siglo XXI, 2009.
- (1966a). *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
  - *\_, et al* (1966b). *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
  - (1970). *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 2001.
  - (1972). *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
  - (1975). *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1975.
  - (1982). *Littérature et réalité*, París, Seuil, 1982, pp. 88-89.

- (1984). *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- BARELLA, Julia (1983). «La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta», *Estudios Humanísticos*, nº 5, pp. 69-76.
- BASANTA, Ángel (1981). *Literatura de postguerra: la narrativa*, Madrid, Cincel, 1981.
- BATLLÓ, José (1969). «Volverás a Región, por Juan Benet», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº229, pp. 234-237.
- (1995). ed., *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles (1863). *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean (1984). *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1993.
- BAYO, Emili (1995). *La poesía española en las antologías (1939-1980)*, Barcelona, Pagès, 1995.
- BEER, Gillian (1970). *The Romance*, Londres, Methuen, 1970.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2004). *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum, 2004.
- \_\_\_ y RODRÍGUEZ GARCÍA, José Luis (2007). ed., *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.
- BEJA, Morris (1971). *Epiphany in the Modern Novel*, Londres/Seattle, Peter Owen/University of Washington Press, 1971.
- BENET, Juan (1966). *La inspiración y el estilo*, con dos textos inéditos de C. Martín Gaité, Madrid, Alfaguara, 1999.
- (1967). *Volverás a Región*, ed. V. García de la Concha, Barcelona, Destino, 1996.
  - (1969). *Puerta de tierra*, ed. M. Jalón, Valladolid, cuatro ediciones, 2003.
  - (1970). *Una meditación*, Madrid, Alfaguara, 1985.
  - (1972). *Un viaje de invierno*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972.
  - (1973). *La otra casa de Mazón*,
  - (1974). «Breve historia de *Volverás a Región*», *Revista de Occidente*, nº 134, pp. 160-165.
  - (1976a). *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976.
  - (1976b). *El ángel del señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.
  - (1978). *Del pozo y del numa: un ensayo y una leyenda*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.
  - (1980). *Saúl ante Samuel*, Madrid, Cátedra, 1994.
  - (1981a). *La moviola de Eurípides*, Madrid, Taurus, 1981.

- (1981b). *Una tumba y otros relatos*, ed. R. Gullón, Madrid, Taurus, 1981.
- (1981c). *El aire de un crimen*, ed. I. Echevarría, Barcelona, bolsillo, 2009.
- (1982). *Sobre la incertidumbre*, Madrid, Ariel, 1982.
- (1983). *Artículos. Volumen 1 (1962-1977)*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1983.
- (1987). *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza, 1987.
- (1989). *Tu reviendras à Region*, traducción y prólogo de C. Murcia, París, Éditions de Minuit, 1989.
- (1996). *Páginas impares*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- (1997). *Cartografía personal*, Valladolid, ed. M. Jalón, cuatro ediciones, 1997.
- (1999). *La sombra de la guerra. Escritos sobre la Guerra Civil*, prólogo G. Jackson, Madrid, Taurus, 1999.
- (2003). *La construcción de la torre de Babel*, Madrid, Siruela, 2003.
- (2007a). *Infidelidad del regreso*, ed. M. Jalón, Valladolid, cuatro ediciones, 2007.
- (2007b). *Una biografía literaria*, ed. M. Jalón, Valladolid, cuatro ediciones, 2007.
- (2009). *Herrumbrosas lanzas*, ed. I. Echevarría, Barcelona, bolsillo, 2009.
- (2010a). *En Región. Cuentos completos 1*, ed. I. Echevarría, Barcelona, bolsillo, 2010.
- (2010b). *Así era entonces. Cuentos completos 2*, ed. I. Echevarría, Barcelona, bolsillo, 2010.
- (2010c). *Teatro completo*, prólogo de V. Molina Foix, ed. M. Carrera Garrido, Madrid, Siglo XXI, 2010.
- (2011). *\_, y Carmen MARTÍN GAITE, Correspondencia*, ed. J. Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011.
- (2011a). *Ensayos de incertidumbre*, ed. I. Echevarría, Barcelona, Lumen, 2011.
- (2011b). *Variaciones sobre un tema romántico*, Barcelona, Lumen, 2011.

BENITO FERNÁNDEZ, J. (1999). *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, prólogo A. Martínez Sarrión, Barcelona, Tusquets, 1999.

BENJAMIN, Walter (1953). *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1987.

- (1955). *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967.
- (1971). *Angelus Novus*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1971.
- (1989). *Obras, libro I/vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2008.
- (2008). *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

BENSON, Ken (1989). *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente en el discurso de Juan Benet*, Estocolmo, Stockholms Universitet, 1989.

- (2000). «La memoria en ruinas. Narrativa, memoria y olvido en la postguerra española según la cosmovisión de Juan Benet», *Anales del Instituto Iberoamericano*, nº 3, 2000.
- (2004). *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Amsterdam/Nueva York, Rodolpi, 2004.

BENVENISTE, Émile (1966). *Problemas de lingüística general I*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

- (1974). *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1987.
- BERG, Karen (2008). *Javier Marías's Postmodern's Praxis. Humor and Interplay between Reality and Fiction in his Novels and Essays*, Akademiker Verlag, 2012.
- BERNHARD, Thomas (1982). *El sobrino de Wittgenstein*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- (1983). *El malogrado*, Madrid, Alfaguara, 2011.
- BÉRTOLO, Constantino (1986). «La saga continua», *El Urogallo*, nº 8, p. 73.
- (1989). «Introducción a la narrativa española actual», *Revista de Occidente*, nº 98-99, pp. 29-60.
  - (1987). «*El hombre sentimental*, de Javier Marías: cara y cruz de la narrativa española», <http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRTICAS/criticaselhombreesentimental.html> (consultado 31 de diciembre de 2014)
- BLESA, Túa (2001). «Hem de fer foc nou», *Ínsula* nº 652, pp. 9-13.
- BLOOM, Allan (1987). *The Closing of the American Mind*, Nueva York, Simon & Schuster, 1987.
- BLOOM, Harold (1973). *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*, Madrid, Trotta, 2009.
- (1994). *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
  - (1998). *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
  - (2000). *Cómo leer y por qué*, Barcelona, Anagrama, 2000.
  - (2011). *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, Madrid, Taurus, 2011.
- BLUMENBERG, Hans (1979). *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen (1993). *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- BOLADO, Gerardo (2001). *Transición y recepción: La filosofía española en el último tercio del siglo XX*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.
- BOLAÑO, Roberto (2005). *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- BONET, Laureano (1988). *La revista Laye. Estudio y antología*, Barcelona, Península, 1988.
- (1994). *El jardín quebrado*, Barcelona, Península, 1994.
  - (2011). «Auge y declive de la literatura social: un texto inédito de J. M. Castellet», *Barcarola*, nº 77, pp. 226-244.
- BONILLA, Juan (2012). *El tiempo es un sueño pop: vida y obra de Terenci Moix*, Barcelona, RBA, 2012.
- BOOTH, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*, Londres, Penguin Books, 1991.
- BORGES, Jorge Luis (1996). *Obras completas*, vol. 2, Barcelona, Emecé, 1996.



BOU, Enric (1992). «Sobre mitologías (A propósito de los “novísimos”)», en Joan Ramon Resina, ed., *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 191-200.

- \_\_\_y Elide PITTARELLO. (2009). eds., *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

BOUILLAGUET, Annick. (1996). *L'écriture imitative*,

BOUGUEN, Carmen (2000). *Secret et vérité dans l'oeuvre de Javier Marías*, Lille, Atelier National de Réproduction des Thèses, 2000.

BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2012.

- (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- (1993). *The Field of Cultural Production*, Cambridge/Oxford, Polity Press, 1993.

BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET (1972). *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989.

BOUSOÑO, Carlos (1984). *Poesía Postcontemporánea*, Madrid, Júcar, 1984.

- (1985). *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985.

BRADBURY, Malcolm (1971). *The Social Context of Modern English Literature*, Basil Blackwell, Oxford, 1971.

BRADBURY, Malcolm y James MCFARLANE (1976). eds., *Modernism*, Harmondsworth, Penguin, 1976.

BRAVO, María-Elena (1985). *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona, Península, 1985.

- (1993). «Juan Benet: de modernismo a postmodernismo», *Ínsula*, nº 559-560, pp. 5-7.

BROCH, Hermann (1955). *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970.

BROOKS, David (2000). *BoBos en el paraíso. Ni hippies ni yuppies: un retrato de la nueva clase triunfadora*, Barcelona, Grijalbo, 2001.

BROWNE, Thomas (2002). *La religión de un médico y El enterramiento en urnas*, trad. J. Marías, Barcelona, Reino de Redonda, 2002.

BUCKLEY, Ramón (1996). *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

BÜRGER, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.

CABALLÉ, Anna (1995). *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995.

- (1999). «La ilusión biográfica», en M. Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Universidad de Jaén, 1999, pp. 21-33.

CABRERA, Vicente (1983). *Juan Benet*, Boston, Twayne Publishers, 1983.

CABRERA INFANTE, Guillermo (1965). *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

- (1998). «Ave Marías», Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Barcelona, debolsillo, 2006, pp. 327-334.

CALINESCU, Matei (1987). *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.

- \_\_\_, y Douwe FOKKEMA (1987). *Exploring Postmodernism*, Philadelphia, John Benjamins, 1987.

CALVINO, Italo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.

CALVO CARILLA, José Luis; Carmen PEÑA ARDID; María Ángeles NAVAL; Juan Carlos ARA TORRALBA y Antonio ANSÓN (2013). eds., *El relato de la Transición/La Transición como relato*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (1996). «Términos para una definición estética de los novísimos», *Extramundi y papeles de Iria Flavia*, nº 8, pp. 17-50.

CAMPBELL, Federico (1971). *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen, 1994.

CAMPBELL, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, 2004.

CARABANTES DE LAS HERAS, Isabel y Ernesto VIAMONTE LUCIENTES, (2012). *La novela española en la Transición 1973-1982*, Universidad de Zaragoza, 2012.

CARNERO, Guillermo (1983). *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, estudio preliminar C. Bousoño, Madrid, Hiperión, 1983.

- (2008). *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2008.

CARRERA GARRIDO, Miguel (2009). «La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 1, pp. 23-41.

- (2014). «Formas del humor en el teatro de Juan Benet: Absurdo, ironía y parodia», *Cuadernos de Aleph*, nº 6, pp. 25-57.

CARROLL, Noël (1990). *The Philosophy of Horror. Or Paradoxes of the Heart*, Nueva York/Londres, Routledge, 1990.

- CASANOVA, Julián (2015). ed., *40 años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015.
- CASAS, Ana (2009). ed., *Voces disidentes. Cuentos de la generación del medio siglo*, Palencia, menoscuarto, 2009.
- (2012). ed., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012.
  - (2014). ed., *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- CASTELLANOS, Luis H. (1989). «La magia de lo que pudo ser. Entrevista con Javier Marías», *Quimera*, nº 87, pp. 24-31.
- CASTELLET, José María (1955). *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye, 1955.
- (1956). «Notas para una iniciación a la lectura de *El Jarama*», *Papeles de Son Armadans*, Tomo I, nº II, pp. 205-217.
  - (1957a). *La hora del lector*, ed. L. Bonet, Barcelona, Península, 2001.
  - (1957b). «De la objetividad al objeto», *Papeles de Son Armadans*, Tomo V, nº XV, pp. 309-332
  - (1960). *Veinte años de poesía española: 1939-1959*, Barcelona, Seix-Barral, 1960.
  - (1965). *Poesía, realisme, història*, Barcelona, Seix-Barral, Seix-Barral, 1965.
  - (1966). *Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Seix-Barral, 1973.
  - (1969). *Lectura de Marcuse*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
  - (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001.
  - (1976). *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976.
  - (1988). *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62, 1988.
  - (2006). «Nota editorial», en *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2010, pp. 11-12.
  - (2009). *Seductors, il.lustrats i visionaris. Sis personatges en temps adversos*, Barcelona, Edicions 62, 2009.
  - (2010). «Apéndice documental. La crítica (Diciembre de 1969-Febrero de 1971)», en *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2010, pp. 254-318.
- CATELLI, Nora (1991). «Los rasgos de un mestizaje», *Revista de Occidente*, nº 122-123, pp. 135-147.
- (2001). *Testimonios tangibles*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- CELA, Camilo José (1951a). *La colmena*, ed. R. Asún, Madrid, Castalia, 1990.
- (1951b). *La colmena*, ed. J. Urrutia, Madrid, Cátedra, 1992.
- CERCAS, Javier (1993). *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Barcelona, Sirmio, 1993.
- (1994). «Fantasías», *Anthropos*, nº 154-155, pp. 61-64.
  - (1998). *Una buena temporada*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1998.

CHACEL, Rosa y Ana María MOIX (1998). *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*, ed. A. Rodríguez Fischer, Barcelona, Península, 1998.

CHAMORRO, Eduardo (1993). «El caballero de Pisuerga», *Ínsula*, nº 559-560, pp. 27-28.

- (2001). *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*, Barcelona, Muchnik, 2001.

CHAMPEAU, Geneviève (1988). «Una oposición discursiva al franquismo: la novela “social” y la novela “objetiva” en los años cincuenta», en Javier Tusell et al., eds., *La oposición al régimen de Franco*, Madrid, UNED, tomo 2, pp. 317-329.

- (1993). *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Casa de Velázquez, Madrid, 1993.
- (2000). «L’auteur dans le texte. À propos de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías», *Les Documents de la MRSH de Caen*, nº 11, pp. 79-90.
- (2011). —, Jean-François CARCELÈN, Georges TYRAS y Fernando VALLS, eds., *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Universidad de Zaragoza, 2011.

CHARLES, María (1990). *En el nombre del hijo*, Barcelona, Anagrama, 1990.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1994). «Verdad, ficción y estilo literarios en el pensamiento de Juan Benet», en *Mundos de ficción*, ed. J.M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez, Universidad de Murcia, 1994, pp. 561-568.

- (1995). «Juan Benet y el pensamiento literario del medio siglo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 537, pp. 43-53.

CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1990). ed., *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990.

CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA, *Tesis de 1929*, Madrid, Alberto Corazón, 1974.

CIRLOT, Victoria (1987). *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1987.

- (2005). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, Siruela, 2005.

CISQUELLA, Georgina, ERVITI, José Luis y SOROLLA, José A. (1977). *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002.

CLARET MIRANDA, Jaume (2006). *El atroz desmoche. La destrucción de la Universidad española por el franquismo, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 2006.

CLOTAS, Salvador y Pere GIMFERRER (1971). *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971.

COLITA, Oriol MASPONS y Xavier MISERACHS (2000). *Gauche divine*, Barcelona, Lunwerg, 2000.

COLMEIRO, José F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, prólogo M. Vázquez Montalbán, Barcelona, Anthropos, 1994.

- (2007). ed., *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Woodbridge, Tamesis, 2007.

COLOMER, Josep María (1998). *La transición a la democracia*, Barcelona, Anagrama, 1998.

COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. París, Tristram, 2004.

COMPAGNON, Antoine (1998). *El demonio de la teoría: Literatura y sentido común*, Barcelona, Acantilado, 2015.

- (2005). *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado, 2007.
- (2007). *Para qué sirve la literatura*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- (2014). *Un verano con Montaigne*, Barcelona, Paidós, 2014.

COMPITELLO, Malcolm Alan (1983). *Ordering the evidence: Volverás a Región and civil war fiction*, Barcelona, Puvill Libros, 1983.

- (1991). «Benet and Spanish Postmodernism», *Revista Hispánica Moderna*, nº 44, pp. 259-272.
- (1993). «Reflexiones sobre el acto de narrar: Benet, Vargas Llosa y Euclides da Cunha», *Ínsula*, nº 559-560, pp. 19-22.
- (1997). «Juan Benet: Camino hacia el fin de la modernidad», *La Página*, nº 30, pp. 57-66.

COMPITELLO, Malcolm Alan, Roberto C. MANTEIGA y David K. HERZBERGER, eds., (1984). *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover, University Press of New England, 1984.

CONRAD, Joseph (2005). *El espejo del mar*, trad. J. Marías, Barcelona, Reino de Redonda, 2005.

CONTE, Rafael (1968). «Una pesadilla entre ruinas», en *Volverás a Región*, Juan Benet, ed. I. Echevarría, Barcelona, bolsillo, 2009, pp. 321-322.

- (1998). *El pasado imperfecto*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

COPLESTON, Frederick (2004). *Historia de la filosofía*, vol. 1, Barcelona, Ariel, 2004.

CUENCA, Luis Alberto de (1980). «La generación del lenguaje», *Poesía*, nº5-6, pp. 245-251.

CUENCA, Josep Maria (2015). *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Barcelona, Anagrama, 2015.

CUETO, Juan (2011). *Cuando Madrid hizo pop. De la posmodernidad a la globalización*, Gijón, Ediciones Trea, 2011.

CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2005). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid, Akal, 2005.

CULLER, Jonathan (1997). *Literary theory. A very short introduction*, Oxford University Press, 1997.

CUÑADO, Isabel (2004). *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*, Amsterdam/Nueva York, Rodolpi, 2004.

- CRUZ, Juan (2010). *Egos revueltos. Una memoria personal de la vida literaria*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- (2013). «Retrato de grupo sin maestros», *El País*, 13 de marzo de 2013, pp. 38-39.
  - (2014). «La novela que sí tenía pies y cabeza», *Babelia*, nº 1.207
- CRUZ SOANE, María y Susana SUEIRO (2004). *Una historia de El País y del Grupo Prisa*, Barcelona, Plaza y Janés, 2004.
- DADSON, Trevor J. y FLITTER, Derek W. (2000). ed., *Voces subversivas: Poesía bajo el régimen (1939-1975)*, Universidad de Birmingham, 2000.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977.
- DAMASIO, Antonio R. (1994). *El error de Descartes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- DEBICKI, Andrew P. (1989). «La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte», *Ínsula* nº 505, pp. 15-16.
- (1994). *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997.
- DELGADO, Agustín, Luis Mateo DIEZ, Ángel FIERRO y José Antonio LLAMAS (1971). *Equipo "Claraboya" (Teoría y poemas)*, Barcelona, El Bardo, 1971.
- DELIBES, Miguel (2004). *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004.
- DERRIDA, Jacques (1980). «The Law of Genre», *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1, University of Chicago Press, pp. 55-81.
- DEYERMOND, A.H. (1971). «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», en E. de Bustos Tovar, ed., *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 791-813.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (1992). *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Editorial Complutense, 1992.
- (2000). *La forma del enigma: siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet*, Universidad de Zaragoza, 2000.
- DIEZ, Xavier (2011). ed., *La Transición en Cuadernos de Ruedo ibérico*, Barcelona, Backlist, 2011.
- DOLEZEL, Lubomir (1990). *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 2000.
- (1999). *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Universidad de Murcia, 1999.
- DOLGIN, Stacey L. (1991). *La novela desmitificadora española (1961-1982)*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- DRAVASA, Mayder (2005). *The Boom in Barcelona. Literary Modernism in Spanish and Spanish-American Fiction, 1950-1974*, Nueva York, Peter Lang, 2005.
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*, París, Galilée, 1977.
- DUMÉZIL, Georges (1973). *Del mito a la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- EAGLETON, Terry (1983). *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell Publishers, 1983.

- (1990). *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.
- EAKIN, Paul John (1985). *Fictions in Autobiography: Studies in the Arte of Self-Invention*, Princeton University Press, 1985.
- (1992). *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton University Press, 1992.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2009a). «Nota de los editores», en *Volverás a Región*, Juan Benet, Barcelona, debolsillo, 2009.
- ECO, Umberto (1962). *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.
- (1965). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.
  - (1976). *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 2000.
  - (1979a). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1979.
  - (1979b). *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen,
  - (1983). *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, Barcelona, Lumen, 1984.
  - (1984a). *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.
  - (1984b). *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
  - (1985). *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
  - (1992a). *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, 1995.
  - (1992b). *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
  - (1993). *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo, 1994.
  - (1994). *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996.
  - (2002). *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR, 2002.
  - (2003). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Barcelona, Lumen, 2008.
  - (2007). *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007
  - (2011). «El Grupo 63, cuarenta años después», en *Construir al enemigo*, Barcelona, Lumen, 2012, pp. 134-165.
- ELIADE, Mircea (1962). *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós, 2000.
- ELIOT, Thomas Stearns (1921). *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, New York, Alfred A. Knopf, 1921.
- (1957). *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992.
  - (1962). *La unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, Madrid, Encuentro/Instituto de Estudios Europeos, 2003.
  - (1964). *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. J. Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999.
  - (1967). *Criticar al crítico*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- ENKVIST, Inger (2005). *Pensadores españoles del siglo XX. Una introducción*, Rosario, Ovejero Martín Editores, 2005.
- ESTEFANÍA, Joaquín (2007). *La larga marcha*, Barcelona, Península, 2007.

- ESTRADA, Isabel (1999). *Humor y horror en Juan Benet*, Columbia University Press, 1999.
- ESTRADE, Florence (2004). *Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, La Tempestad, 2004.
- FAULKNER, William (1932). *Luz de agosto*, Buenos Aires, Goyanarte, 1966.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- FERRATER MORA, José (1994). *Diccionario de filosofía*, nueva edición actualizada por la Cátedra Ferrater Mora, dir. J.M. Terricabras, 3 vols., Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- FOKKEMA, Douwe (1981). *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1988.
- (1984). \_\_, y Hans BERTENS, ed., *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1986.
  - (1984). *Literary History, Modernism, Postmodernism*, Philadelphia, John Benjamins, 1984.
  - \_\_, y Elrud IBSCHE (1988). *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature, 1910-1940*, Nueva York, St. Martin's Press, 1988.
- FORSTER, E.M. (1983). *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1990.
- FOSTER, Hal (1983). ed., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1998.
- (1999). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1991.
- (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*, Nueva York, Pantheon Books, 1972.
  - (1986). *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1988.
- FOWLER, Alistair (1982). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- FRANK, Thomas (1997). *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*, Barcelona, Alpha Decay, 2011.
- FRANKL, Viktor (1962). *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 1993.
- (1987). *Logoterapia y análisis existencial*, Barcelona, Herder, 1994.
- FRASER, Benjamin (2013). *Understanding Juan Benet*, Columbia, University of South Carolina Press.
- FRAZER, James George (1922). *La rama dorada. Magia y religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols., 1944.



FRAZZETTO, Giovanni (2013). *Cómo sentimos. Sobre lo que la neurociencia puede y no puede decirnos acerca de nuestras emociones*, Barcelona, Anagrama, 2014.

FREGE, Gottlob (1971). *Écrits logiques et philosophiques*, París, Seuil, 1971.

FRIEDMAN, Norman (1955). «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *PMLA*, Vol. 70, nº 5, pp. 1160-1184.

FRYE, Northrop (1967). *The Modern Century*, Oxford University Press, 1967.

- (1971). *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973.
- (1976). *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- (1977). *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

FUENTES, Carlos (2005). *Los 68: París, Praga, México*, Barcelona, Debate, 2005.

FUENTES FEO, Javier (2008). «La obra de arte como experiencia del límite», *Revista de Occidente*, pp. 57-79, nº 329.

FUMAROLI, Marc (1991). *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, Barcelona, Acantilado, 2007.

GALLEGRO, Ferrán (2008). *El mito de la transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*, Barcelona, Crítica, 2008.

GALLERO, José Luis (1991). *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991.

GARCÍA, Ángeles (1998). «Javier Marías: mi novela no ha sido entendida», *El País Semanal*, nº 1.154, pp. 18-24.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1986). «La renovación estética de los sesenta», en *El estado de las poesías. Monografías de Los Cuadernos del Norte*, nº3 pp. 10-23.

- (1989). «Entrevista a Pere Gimferrer», *Ínsula*, nº 505, pp. 27-28.
- (2010). *Cinco novelas en clave simbólica*, Madrid, Alfaguara, 2010.

GARCÍA GUAL, Carlos (1987). *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos, 1987.

GARCÍA HORTELANO, Juan (1978). *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, Madrid, Taurus, 1978.

- (1992). *Cuentos completos I*, Madrid, Alianza, 1992.
- (2001). *Invenciones urbanas*, ed. M. Jalón, cuatro, 2001.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1996). *Treinta años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1996.

GARCÍA PÉREZ, Francisco (1998). *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid, Alfaguara, 1998.

GARCÍA SÁNCHEZ, Javier (1980). *Conversaciones con la joven filosofía española*, Barcelona, Península, 1980.

GARCÍA-CARPINTERO, Manuel (1996). *Las palabras, las ideas y las cosas. Una presentación de la filosofía del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1996.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1997). ed., *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

- (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

GASPARINI, Philippe (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, París, Seuil, 2004.

- (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*, París, Seuil, 2008.

GENETTE, Gérard (1972). *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

- (1977). «Géneros, “tipos”, modos», en M.A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 183-233.
- (1979). *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979.
- (1982). *Palimpsestos. La escritura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- (1991). *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.

GIES, David T. (1999). ed., *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge University Press, 1999.

GIL CASADO, Pablo (1975). *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.

GIL DE BIEDMA, Jaime (2010). *Obras. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010.

GIMÉNEZ GRACIA, Francisco y Enrique UJALDÓN (2007). eds., *Libertad de filosofar. Ética, política y educación en la obra de Fernando Savater*, Barcelona, Ariel, 2007.

GIMÉNEZ MICÓ, María José (2000). *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Pliegos, 2000.

GIMFERRER, Pere (1965). *Arde el mar*, ed. J. Gracia, Madrid, Cátedra, 1996.

- (1969). «En torno a *Volverás a Región*», en *Volverás a Región*, Juan Benet, ed. I. Echevarría, Barcelona, debolsillo, 2009, pp. 323-330.
- (1973). “*Travesía del horizonte* de Javier Marías”, en Javier Marías, *Travesía del horizonte*, Barcelona, debolsillo, 2007, pp. 183-186.
- (1981). *Dietari 1979-1980*, Barcelona, Edicions 62, 1981.
- (1982). *Segon dietari 1980-1982*, Barcelona, Edicions 62, 1982.
- (1985a). *Los raros*, Barcelona, Planeta, 1985.
- (1985b). *Perfil de Vicente Aleixandre*, Madrid, Real Academia Española de la Lengua, 1985.

- (1988). *Espejo, espacio, apariciones*, Madrid, Visor, 1988.
  - (1993). *Itinerario de un escritor*, Barcelona, Anagrama, 1993.
  - (1999). *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
  - (2000a). *Radicalidades*, Barcelona, Península, 2000.
  - (2000b). *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*, ed. J. Barella, Madrid, Visor, 2000.
  - (2006). «Trasluz», en *Nueve novísimos poetas españoles*, J.M. Castellet, Barcelona, Península, 2010, p. 303.
- GIRARD, René (1961). *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- GLUCKSMANN, André (2008). *Mayo del 68: por la subversión permanente*, Madrid, Taurus, 2008.
- GOLDMANN, Lucien (1964). *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.
- GOMÁ LANZÓN, Javier (2003). *Imitación y experiencia*, Barcelona, Crítica, 2005.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (2007). ed., *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- GONZÁLEZ, Ángel. (1980). «Poesía española contemporánea», *Los Cuadernos del Norte*, nº3, pp.4-7, 1980.
- GONZÁLEZ DE PARGA, Salvador (2000). *Héroes y enamoradas. La novela popular en España*, Barcelona, Glénat, 2000.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón (2012). *La revolución divertida*, Barcelona, Debate, 2012.
- GOYTISOLO, Juan (1967). *El furgón de cola*, Barcelona, Seix-Barral, 2001.
- (2002). *Memorias*, Barcelona, Península, 2002.
  - (2005). *Novelas y ensayos (1954-1959)*, en *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005.
- GRACIA, Jordi (1994). *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960) (Antología)*, Barcelona, PPU, 1994.
- (1996a). *Estado y cultura*, prólogo de J.C. Mainer, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996.
  - (1996b). ed., *Los contemporáneos*, en *El ensayo español*, vol. 5, dir. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1996.
  - (2000). coord., *Los nuevos nombres: 1975-2000 (primer suplemento)*, en *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9, tomo 2, Barcelona, Crítica, 2000.
  - (2001). *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras de la democracia española*, Madrid, Edhasa, 2001.

- \_\_\_, y Miguel Ángel RUIZ CARNICER (2001). *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.
- (2004). *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- (2007). ed., *El valor de la disidencia. Epistolario inédito de Dionisio Ridruejo (1933-1975)*, Barcelona, Planeta, 2007.
- (2008). *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- (2008). \_\_\_, y Domingo RÓDENAS DE MOYA, eds., *El ensayo español en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2008.
- (2009). \_\_\_, y Domingo RÓDENAS DE MOYA, eds., *Más es más: sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- (2010). *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- (2011). \_\_\_, y Domingo RÓDENAS DE MOYA, *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, en *Historia de la literatura española*, vol. 7, dir. J.-C. Mainer, Barcelona, Crítica, 2011.
- (2012). *Burguesos imperfectos. L'ètica de l'heterodòxia a les lletres catalanes del segle XX*, Barcelona, RBA, 2012.
- (2015). «La literatura del artículo», *Revista Mercurio*, nº 168, pp. 12-13.

GRAHAM, Helen y LABANYI, Jo (1995). ed., *Spanish Cultural Studies: The struggle for modernity*, Oxford University Press, 1995.

GRAHAM, Robert (1985). *España, anatomía de una democracia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.

GRANDE, Félix (1970). *Apunte sobre la poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970.

GRANÉS, Carlos (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid, Taurus, 2011.

GREINER-MAI, Herbert (1983). ed., *Diccionario Akal de literatura general y comparada (desde los orígenes hasta 1980)*, Madrid, Akal, 2006.

GRICE, H.P. (1961). «The casual theory of perception», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 35, pp. 121-152.

- (1967). «Logic and Conversation», en P. Cole y J.L. Morgan, eds., *Syntax and Semantics 3: Speech acts*, Nueva York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.
- (1989). *Studies in the Ways of Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

GROHMANN, Alexis (2002). *Coming into One's Own. The Novelistic Development of Javier Marías*, Amsterdam, Rodolpi, 2002.

- (2006). \_\_\_, y Maarten STEENMEIJER, coord., *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid, Verbum, 2006.
- (2008). «Literatura y trastorno o la alegoría de la narración en Javier Marías», *Iberoamericana*, nº 30, pp. 65-82.

- (2009). \_\_, y Maarten STEENMEIJER, eds., *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. "Tu rostro mañana" de Javier Marías*, Amsterdam, Rodolpi, 2009.
- (2011). *Literatura y errabundia*, Amsterdam/Nueva York, Rodolpi, 2011.
- (2011)\_\_, y Caragh WELLS, eds., *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*, Basingstoke/Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011.
- (2012). \_\_, y Domingo RÓDENAS DE MOYA, coords., *Javier Marías. La conciencia dilatada*, Ínsula n° 785-786
- (2012). «El hombre solo afrontando a la multitud»,

GUELBENZU, José María (1968). *El mercurio*, ed. A. Rodríguez-Fischer, Madrid, Cátedra, 1997.

- (2013). «Camelot», *El País*, 13 de marzo de 2013, pp. 38-39.

GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo, 1985.

- (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

GULLÓN (a), Ricardo (1969). *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.

- (1973). «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España», *Ínsula*, n° 319, pp. 2 y 10.
- (1979). *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979.
- (1980). «Mitos y laberintos», *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, pp. 78-82.

GULLÓN (b), Germán (1996). «El discurso histórico y la narración novelesca (Juan Benet)», *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. eds. J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo, M. García-Page. Madrid, Visor, 1996, pp. 63-73.

- (2004). *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004). *Producción de presencia*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

HABERMAS, Jürgen (1985). *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.

HAGGERTY, George E. (1989). *Gothic Fiction/Gothic Form*, University Park/Londres, Pennsylvania University Press, 1989.

HALLIWELL, S. (1986). *Aristotle's Poetics*, Londres, 1986.

HAMBURGER, Käte (1957). *Logique des genres littéraires*, París, Seuil, 1986.

- HANSEN, Hans Lauge y CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos (2012). eds., *La memoria novelada*, Berna, Peter Lang, 2012.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1988). *El 68: las revoluciones imaginarias*, Madrid, Taurus, 1988.
- HASSAN, Ihab (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin, 1982.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1883). *Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, vol. 1, Nueva York, Riverside, 1883.
- HAZLITT, William (1999). *El espíritu de las obligaciones y otros ensayos*, Barcelona, Alba, 1999.
- HEATH, Joseph y POTTER, Andrew (2004). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Madrid, Taurus, 2005.
- HEIDEGGER, Martin (1984). *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1998.
- HEREDIA, Margarita (2007). ed., *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Canet de Mar (Barcelona), Candaya, 2007.
- HERRÁEZ, Miguel (1998). *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*, Barcelona, Ronsel, 1998.
- HERRALDE, Jorge (2001). *Opiniones mohicanas*, Barcelona, Acantilado, 2001.
- (2006). *Por orden alfabético. Escritores, editores, amigos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- HERZBERGER, David K. (1976). *The Novelistic World of Juan Benet*, Clear Creek, The American Hispanist, 1976.
- (1979). «Enigma as Narrative Determinant in Juan Benet», *Hispanic Review*, vol. 47, no. 2, pp. 149-157.
  - (1984). «Numa and the Nature of the Fantastic in the Fiction of Juan Benet», *Studies in Twentieth Century Literature*, nº 8, pp. 185-196.
  - (1995). *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Durham/Londres, Duke University Press, 1995.
- HOBBSAWM, Eric (1994). *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2000.
- HOWE, Irving (1967). ed., *The Idea of the Modern in Literature and the Art*, Nueva York, Horizon Press, 1967.
- HUBIER, Sébastien (2003). *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, París, Armand Colin, 2003.
- HUGHES, Robert (1993). *La cultura de la queja*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- HUME, Kathryn (1974). «Romance: a perdurable pattern», *College English*, nº 36, pp. 129-146.

- (1984). *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, Nueva York y Londres, Methuen, 1984.
- HUTCHEON, Linda (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Nueva York/Londres, Methuen, 1984.
- (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*, Londres/Nueva York, Methuen, 1985.
  - (1988). *Poetics of Postmodernism*, Nueva York, Routledge, 1988.
  - (1989). *Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989.
- HUYSSSEN, Andreas (1986). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, 2003.
  - (2010). *Modernismo después de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 2011.
- IBÁÑEZ FANÉS, Jordi (2009). *Antígona y el duelo*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- IBORRA, Juan Ramón (2001). *Confesionario*, Barcelona, BSA, 2001.
- (2004). *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, Barcelona, Planeta, 2004
- IMPERIALE, Stefania (2013). *Contar por imágenes: la narrativa de Juan Benet*, tesis doctoral inédita, Università Ca'Foscari Venezia/Universitat Pompeu Fabra, 2013.
- ISER, Wolfgang (1974). *The Implied Reader*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.
- (1976). *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- JAKOBSON, Roman (1973). *Questions de poétique*, París, Seuil, 1977.
- JAMES, Henry y STEVENSON, Robert Louis (2000). *Crónica de una amistad. Correspondencia y otros escritos*, Madrid, Hiperión, 2000.
- JAMESON, Fredric (1975). «Magical Narratives: Romance as Genre», *New Literary History*, Vol. 7, pp. 135-163.
- (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
  - (1991). *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998.
  - (1998). *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 1999.
- JAUSS, Hans Robert (1970). *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.
- (1977). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.
- JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico (2007). *La ciudad que fue Barcelona*, Madrid, Temas de Hoy, 2007.

JONES, Margaret E. W. (1985). *The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975*, Boston, Twayne Publishers, 1985.

JORDAN, Barry (1990). *Writing and Politics in Franco's Spain*, Londres-Nueva York, Routledge, 1990.

- (1991). «Social realism in the 1950s: The contribution of *Revista Española*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, pp. 281-295.
- (2000). \_\_, y Rikki MORGAN-TAMOSUNAS, *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Londres-Nueva York, Arnold/Oxford University Press, 2000.

JOSIPOVICI, Gabriel (2012). *¿Qué fue de la modernidad?*, Madrid, Turner, 2012.

JUAN-NAVARRO, Santiago (1998). *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*, Valencia, Episteme, 1998.

JULIÁ, Santos, PRADERA, Javier y PRIETO, Joaquín (1996). coord., *Memoria de la transición*, Madrid, Taurus, 1996.

JULIÁ, Santos (2010). *Hoy no es ayer: ensayos sobre la España del siglo XX*, Barcelona, RBA, 2010.

JURADO MORALES, José (2003). *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Gredos, 2003.

- (2012). *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2012.

KING, Stephen (1981). *Danza macabra*, Madrid, Valdemar, 2006.

KRISTEVA, Julia (1966). «Word, dialogue and novel», *The Kristeva Reader*, ed. T. Moi, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 34-61.

- (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Seuil, 1980.

KUNDERA, Milan (1986). *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987.

- (1993). *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- (2005). *El telón. Ensayo en siete partes*, Barcelona, Tusquets, 2005.

KURLANSKY, Mark (2004). *1968, el año que conmocionó al mundo*, Barcelona, Destino, 2005.

LAÍN ENTRALGO, Pedro (1945). *Las Generaciones en la historia*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1945.

LANDEIRA, Ricardo y Luis T. GONZÁLEZ-DEL-VALLE (1987). eds., *Nuevos y novísimos*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.

LANGA PIZARRO, Mar (2000). *Del franquismo a la posmodernidad. La novela española (1975-1999): análisis y diccionario de autores*, Universidad de Alicante, 2000.



- \_\_\_\_, y Ángel L. PRIETO DE PAULA, *Manual de literatura española actual: de la transición al tercer milenio*, Madrid, Castalia, 2007.

LANZ, Juan José (1997). ed., *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Espasa, 1997.

- (2000). *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.
- (2002). «“Himnos de las barricadas”: sobre el compromiso en los poetas *novísimos*», *Ínsula*, nº671-672, pp. 8-13.
- (2005). *La revista «Claraboya» (1963-1968): Un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.
- (2007a). *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles 1962-1977*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2007.
- (2007b). *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir, 2007.
- (2011). *Nuevos y novísimos poetas: En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- (2012). «Bajo el signo de Collioure: los poetas sociales ante Antonio Machado: de Gabriel Celaya a Blas de Otero», *Bulletin hispanique*, vol. 114, nº 2, pp. 703-748.

LAVAUD, Eliane (1995). ed., *Juan Benet: Ensayos*, Dijon, Université de Bourgogne, 1995.

LÁZARO, José (2009). *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Tusquets, 2009.

LECARME, Jacques (1984). «Fiction romanesque et autobiographie», *Universalía*, pp. 417-418.

- (1993). «Autofiction: un mauvais genre?», *Autofictions & Cie, Ritm*, nº 6, Université de Paris X, pp. 227-249.

LEMON, Lee T. y REIS, Marion J. (1965). ed., *Russian Formalist Criticism: Four essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965.

LEJEUNE, Phillippe (1975). *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

- (1980). *Je est un autre*, París, Seuil, 1980.
- (1986). *Moi aussi*, París, Seuil, 1986.
- (1994). «Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes», *Autofictions & Cie, Ritm*, nº 6, Université de Paris X, pp. 5-16.

LIPOVETSKY, Gilles (1983). *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2010.

LUKACS, Georg (1958). *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1967.

- (1966). *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo XX, 1966.

LUTI, Francesco (2013). «Einaudi-Barral: Historia de una amistad. Reflejos literarios entre España e Italia», *Ínsula*, nº 803, pp- 5-8

LODGE, David (1988). ed., *Modern Criticism and Theory. A Reader (2nd Edition)*, Essex, Pearson, 2000.

- (1992). *The Art of Fiction*, Nueva York, Viking, 1992.

LÓPEZ DE ABIADA, José María (1989). «Los novísimos en la última encuesta sobre poesía española contemporánea», *Ínsula*, nº 505, pp. 18-19.

- \_\_\_\_, y Julio PEÑATE (1996). ed., *Éxito de ventas y calidad literaria*, Madrid, Verbum, 1996.
- \_\_\_\_, Hans-Jörg NEUSCHÄFER y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI (2001). *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, 2001.
- \_\_\_\_, Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI y Michèle OEHLI (2010). *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2010.

LÓPEZ LÓPEZ, Mariano (1992). *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum, 1992.

LÓPEZ PINA, Antonio (2010). *La generación del 56*, Madrid, Marcial Pons, 2010.

LOVECRAFT, Howard Phillips (2010). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, trad. JA Molina Foix, Madrid, Valdemar, 2010.

LOZANO MIJARES, M<sup>a</sup> del Pilar (2007). *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007.

LYOTARD, Jean-François (1979). *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998.

- (1986). *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1999.

LLEDÓ, Emilio (1970). *Filosofía y lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1970.

- (2013). *Los libros y la libertad*, Barcelona, RBA, 2013.

LLOVET, Jordi, et al (1996). *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005.

- (2011). *Adéu a la Universitat. L'eclipse de les humanitats*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

MAESENEER, Rita (de) (2000). «Sobre la traducción en Corazón tan blanco de Javier Marías», *Espéculo*, nº 14, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/jmarias.html>, (consultado 14 de julio de 2014)

MAINER, José-Carlos (1971). *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971.

- (1994). *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.

- (2000). \_\_ y Santos JULIÁ, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, Madrid, Alianza, 2000.
- (2000a). *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- (2000b). *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- (2003). *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica, 2003.
- (2005). *Tramas, libros, nombres. Entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- (2008). *La corona hecha trizas*, Barcelona, Crítica, 2008.
- (2010). *Modernidad y nacionalismo (1900-1936)*, en *Historia de la literatura española*, vol. 6, dir. J.C. Mainer, Barcelona, Crítica, 2010.

MAGNY, Claude-Edmonde (1947). *La era de la novela norteamericana*, Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1972.

MANGANELLI, Giorgio (1985). «La literatura como mentira», en B. Baltasar (ed.), *Críticas ejemplares*, Palma de Mallorca, Bitzoc, 2001, pp. 159-166.

MANNHEIM, Karl (1928). *Le problème des générations*, París, Nathan, 1990.

MARAVALL, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990.

MARCHESE, Angelo (1978). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.

MARCO, Joaquín (1972). *La nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972.

- (2004). \_\_, y Jordi GRACIA, eds., *La llegada de los bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona/Buenos Aires, Edhasa, 2004.
- (2009). *El crítico peregrino. Leer y escribir sobre narrativa española*, Madrid, Mare Nostrum, 2009.

MARCUS, Greil (1989). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993.

MARGENOT, John B. (1991a). *Zonas y sombras. Aproximaciones a Región de Juan Benet*, Madrid, Pliegos, 1991.

- (1991b). «Historia e ideología en las novelas regionalistas de Juan Benet», *Cuadernos de ALDEEU*, 7, 1, pp. 53-56.
- (1997). ed., *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall, Locust Hill Press, 1997.
- (2008). «Gothicism in Juan Benet's *La otra casa de Mazón* and *Herrumbrosas lanzas*», *Ojancano: Revista de literatura española*, nº 33, pp. 69-85.

MARGHESCOU, Mircea (1979). *El concepto de literariedad*, Madrid, Taurus, 1979.

MARÍAS, Julián (1949). *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.

- (1970). *Visto y no visto: crónicas de cine*, Madrid, Guadarrama, 1970, 2 vols.
- (1975). *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- (1988). *Una vida presente. Memorias*, Madrid, Alianza, 1988-1989, 3 vols.
- (1989). *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza, 1989.
- (1992). *La educación sentimental*, Madrid, Alianza, 1992.
- (2011). *Notas de un viaje a Oriente*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

MARSAL, Juan F. (1979). *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Barcelona, Península, 1979.

MARTÍN GAITE, Carmen (1973). *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982.

- (1978). *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1997.
- (1994). *Esperando el porvenir (Homenaje a Ignacio Aldecoa)*, Madrid, Siruela, 1994.
- (2006). *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Siruela, 2006.

MARTÍN PARDO, Enrique (1990). *Nueva poesía española (1970); Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990.

MARTÍN-SANTOS, Luis (1962). *Tiempo de silencio*, ed. A. Rey, Barcelona, Crítica, 2005.

- (1975). *Tiempo de destrucción*, ed. J.-C. Mainer, Barcelona, Seix Barral, 1975.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1960). *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983.

- (1992). *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Universidad de Murcia, 1992.
- (1995). *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- (1996). «El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo», en *Mundos de ficción*, ed. J.M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez, Universidad de Murcia, 1994, pp. 49-63.

MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997). *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997.

MARTÍNEZ LÁZARO, Marisa (1971). «Juan Benet o la incertidumbre como fundamento», *El Urogallo*, nº11-12, pp. 175-176.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1967). *Teatro de operaciones*,

- (1990a). *La cera que arde (ensayos)*, Diputación de Albacete, 1990.
- (1990b). *Infancia y corrupciones*, Madrid, Alfaguara, 1990.
- (1993). *Una juventud*, Madrid, Alfaguara, 1993.
- (2002). *Jazz y días de lluvia*, Madrid, Alfaguara, 2002.

- (2007). «El Numa, mito de Región», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 684, pp. 69-85.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1987). *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- MASOLIVER-RÓDENAS, Juan Antonio (2004). *Voces contemporáneas*, Barcelona, El Acanalado, 2004.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996). *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.
- MAYORAL, José Antonio (1987). ed., *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- McDONOUGH, Peter, Samuel H. BARNES y Antonio LÓPEZ PINA (1998). *The Cultural Dynamics of Democratization in Spain*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.
- McHALE, Brian (1987). *Postmodernist fiction*, Londres/Nueva York, Routledge, 1987.
- (1988). «Telling Postmodernist Stories», *Poetics Today*, vol. 9, nº 3, pp. 545-571
  - (1992). *Constructing postmodernism*, Nueva York, Routledge, 1992.
- McLUHAN, Marshall (1964). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996.
- (1967). *La galaxia Gutenberg. Génesis del «homo typographicus»*, Madrid, Aguilar, 1972.
- MELBERG, Arne (1995). *Theories of Mimesis*, Cambridge University Press, 1995.
- MENDOZA, Eduardo (1975). *La verdad sobre el caso Savolta*, ed. N. Plaza, Barcelona, Crítica, 2005.
- (1998). «La novela se queda sin épica», *El País*, 18 de agosto de 1998, ([http://elpais.com/diario/1998/08/16/cultura/903218401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/08/16/cultura/903218401_850215.html))
  - (2003). «Nota del autor», *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix-Barral, 2003, pp. 11-14.
- MILES, Valerie (2012). ed., *Mil bosques en una bellota*, Barcelona, Duomo, 2012.
- MILLÁS, Juan José (1975). *Cerberos son las sombras*, Madrid, Alfaguara, 1975.
- MOIX, Ana María (1972). *24x24 (Entrevistas)*, Barcelona, Península, 1972.
- (2001). *24 horas con la Gauche Divine*, Barcelona, Lumen, 2001.
- MOIX, Llàtzer (2006). *Mundo Mendoza*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- MOIX, Terenci. (1969). *L'any que va morir Marilyn*, Barcelona, Edicions 62, 1969.
- (1970). *El sadismo de nuestra infancia*, Barcelona, Kairós, 1970.

- (1972). *Mundo macho (Novela salvaje)*, Barcelona, Planeta, 2002.
  - (1990-1998). *El peso de la paja. Memorias*, Barcelona, Planeta, 1990-1998, 3 vols.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000a). *La autoficción en España*, Berna, Peter Lang, 2000.
- (2000b). «Autoficción y enunciación autobiográfica», *Signa*, nº 9, 2000.
- MOLINA FOIX, Vicente (1970). *Museo provincial de los horrores*
- (2006). «Entrevista en Transilvania», en *Nueve novísimos poetas españoles*, J.M. Castellet, Barcelona, Península, 2010.
  - (2007). *El abrecartas*, Barcelona, Anagrama, 2007.
  - \_\_\_, y Luis CREMADES (2014). *El invitado amargo*, Barcelona, Anagrama, 2014.
- MOLINA ORTEGA, Antonia María (2007). *Las otras regiones de Juan Benet*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.
- MOLINERO, Carme (2006). ed., *La transición, treinta años después*, Barcelona, Península, 2006.
- MORÁN, Fernando (1971a). *Explicación de una limitación: la novela realista de los años cincuenta en España*, Madrid, Taurus, 1971.
- (1971b). *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus, 1971.
- MORÁN, Gregorio (1992). *El precio de la Transición*, Barcelona, Planeta, 1992.
- MORODO, Raúl, (1988). *La transición política*, Madrid, Tecnos, 1988.
- MUÑOZ LLORET, Teresa (2006). *Josep M. Castellet. Retrat de personatge en grup*, Barcelona, Edicions 62, 2006.
- MUIR, Edwin (1928). *The Structure of the Novel*, Londres, Chatto & Windus, 1979.
- MURCIA, Claude (1998). *Juan Benet: Dans la pénombre de Région*, París, Nathan, 1998.
- NAVAJAS, Gonzalo (1984). «El significado diseminado de *En el estado*», *Modern Language Notes*, nº 99, pp. 327-341.
- (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Llibres del Mall, 1987.
  - (1990). «Modernismo, posmodernismo y novela policíaca: *El aire de un crimen*, de Juan Benet», *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, coord. J. Fernández Jiménez, J. J. Labrador Herraiz, L T. Valdivieso, ALDEEU, 1990, pp. 446-452.
  - (1994). «Posmodernidad-posmodernismo. Crítica de un paradigma», *Ínsula*, nº 570-571, pp. 22-26.
  - (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.

- (2002). *La narrativa española en la era global*, Barcelona, EUB, 2002.
- NAVARRO GIL, Sandra (2002). «Humor e ironía en la obra de Javier Marías», en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2002, pp. 217-223.
- (2003). «La voz del narrador en las novelas de Javier Marías», *Revista de Literatura*, Vol. 65, nº 129, pp. 199-210.
  - (2004). «Una aproximación al estilo de Javier Marías», *Revista de Filología*, nº 22, pp. 187-193.
  - (2007). «La literatura según Javier Marías», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 35.
- NEGRÓ ACEDO, Luis (2006). *El diario El País y la cultura de las élites durante la transición*, Madrid, Foca, 2006.
- NELTING, David y PRILL, Ulrich (1995). «Javier Marías, *Todas las almas* (1989)», en *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre narrativa española actual*, vol. 1, ed. H. Felten y U. Prill, Bonn, Romanistischer Verlag, 1995, pp. 57-69.
- NICOLÁS, César (1989). «Novísimos (1966-1988). Notas para una poética», *Ínsula*, nº 505, pp. 11-14.
- NORA, Eugenio G. de (1988). *La novela española contemporánea (1939-1967), Segunda edición ampliada*, Madrid, Gredos, 1988.
- NUÑEZ DIAZ, Pablo (2011). *Las colaboraciones de Javier Marías en la prensa*, Madrid, UNED, 2011.
- OLIART, Alberto (1998). *Contra el olvido*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (1989). «Verdad y riqueza de una estética brillante», *Ínsula*, nº 505, pp. 1-2.
- (1998). *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Ediciones Rialp, 1998.
  - (2002). \_\_\_\_, y Carlos Javier MORALES, *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española, 1939-2000*, Madrid, Cátedra, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José (1914). *Meditaciones del Quijote*, ed. J. Marías, Madrid, Cátedra, 2001.
- (1923). *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas tomo III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 141-203.
  - (1925). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
  - (1933). *En torno a Galileo*, en *Obras completas tomo V (1933-1941)*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp. 10-164.
  - (1964). *Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- OTTO, Walter F. (2005). *Las Musas*, Madrid, Siruela, 2005.

- PALMER, David J. (1970). «Tragic Error in *Julius Caesar*», *Shakespeare Quarterly*, nº XXI, pp. 399-409.
- PALMER, Jerry (1979). *Thrillers: La novela de misterio. Génesis y estructura de un género popular*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PAMUK, Orhan (2010). *El novelista ingenuo y el novelista sentimental*, Barcelona, Mondadori, 2011.
- PANERO, Leopoldo María (1992). *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1992)*, ed. J. Talens, Cátedra, Madrid, 1992.
- (2001). *Poesía completa 1970-2000*, ed. T. Blesa, Madrid, Visor, 2001.
  - (2002). *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte*, Murcia, Huerga & Fierro, 2002.
- PÁNIKER, Salvador (2008). *Asimetrías. Apuntes para sobrevivir en la era de la incertidumbre*, Barcelona, Debate, 2008.
- PARDO, José Luis (2007). *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2007.
- PAVEL, Thomas (1986). *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- (2003). *Representar la existencia. El pensamiento en la novela*, Barcelona, Crítica, 2005.
- PAZ, Octavio (1971). *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- (1974). *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1990.
  - (1999). *Memorias y palabras: cartas a Pere Gimferrer. 1966-1997*, ed. P. Gimferrer, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- PEREDA, Rosa María (1981). “Los novísimos, o la poesía de la década prodigiosa”, *Los Cuadernos del Norte*, nº5, pp. 59-62.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2007). *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50 – Novísimos)*, Madrid, Visor, 2007.
- PERLOFF, Marjorie (1981). *The Poetics of Indeterminacy*, Evanston, Northwestern University Press, 1981.
- (1989). ed., *Postmodern genres*, Norman/Londres, University of Oklahoma Press, 1989.
- PFEIFFER, Michael (1999). *El destino de la literatura*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- PICÓ, Josep (1988). ed., *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.
- PITTARELLO, Elide (2005). *Una entrevista con Javier Marías*, Barcelona, bolsillo, 2006.



- (2006). «Prólogo», Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Barcelona, bolsillo, 2006.
- (2007a). «Prólogo», Javier Marías, *Los dominios del lobo*, Barcelona, bolsillo, 2007.
- (2007b). «Prólogo», Javier Marías, *Travesía del horizonte*, Barcelona, bolsillo, 2007.
- (2007c). «Prólogo», Javier Marías, *El siglo*, Barcelona, bolsillo, 2007.
- (2007d). «Prólogo», Javier Marías, *Mientras ellas duermen*, Barcelona, bolsillo, 2007.
- (2015). «Deseo, voluntad y azar», *Revista Mercurio*, nº 168, p. 6-7.

POE, Edgar Allan (1973). *Ensayos y críticas*, trad. J. Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

POGGIOLI, Renato (1962). *Teoría del arte de vanguardia*, trad. R. Chacel, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

POMBO, Álvaro (1977). *Relatos sobre la falta de sustancia*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1977.

- (1983). *El héroe de las mansardas de Mansard*, Barcelona, Anagrama, 1983.
- (2002). *Alrededores*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- (2004). *Protocolos (1973-2003)*, Barcelona, Lumen, 2004.

PONS BORDERIA, Salvador (2003). *Conceptos y aplicaciones de la teoría de la relevancia*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

PORTER ABBOTT, H. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2002.

POUND, Ezra (1954). *Ensayos literarios*, ed. TS Eliot, Laia/Monte Ávila, Barcelona, 1989.

POZUELO YVANCOS, José María (1988). *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.

- (1993). *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- (1994). «¿Enunciación lírica?», en *Teoría del poema: La Enunciación lírica*, ed. F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón, Amsterdam/Atlanta, Rodolpo, 1994, pp. 41-75.
- (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, Siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004.
- (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- (2012). dir., *Las ideas literarias en España (1214-2010)*, en *Historia de la literatura española*, vol. 8, dir. J.-C. Mainer, Barcelona, Crítica, 2012.

PRADERA, Javier (2014a). *La Transición española y la democracia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

- (2014b). *Corrupción y política. Los costes de la democracia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014.
- PRAT, Ignacio (1982). *Estudios sobre poesía contemporánea*, prólogo de J. M. Blecua, Madrid, Taurus, 1982.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1991). *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, Universidad de Alicante, 1991.
- (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- PROVENCIO, Pedro (1988a). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988
- (1988b). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988.
- QUAGGIO, Giulia (2014). *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza, 2014.
- RAIMON, Michel (1966). *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingts*, París, José Corti, 1966.
- RANK, Otto (1932). *Don Juan et le double*, París, Payot, 1973.
- REIS, Carlos y LOPES, Ana Cristina M. (1995). *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995.
- REYES, Gabriela (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.
- (1995). *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco/Libros, 1995.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- RIBAS, Pepe (2007). *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*, Barcelona, RBA, 2007.
- RICO, Eduardo G. (1971). *Literatura y política*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.
- RICO, Francisco (1986). *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1986.
- (1988). *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988.
  - (2000). *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
  - (2002). *El sueño del humanismo*, Barcelona, Destino, 2002.
  - (2012). *Tiempos del «Quijote»*, Barcelona, Acantilado, 2012.
- RICO, Francisco, GRACIA, Jordi y BONET, Antonio (2009). ed., *Literatura y bellas artes*, en *España Siglo XXI*, vol. 5, dir. S. del Campo y J.F. Tezanos, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

- RICARDOU, Jean (1978). *Nouveaux problèmes du roman*, París, Seuil, 1978.
- RICHARDS, Michael (2013). *Historias para después de una guerra. Memoria, política y cambio social en España desde 1936*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.
- RICOEUR, Paul (1984). *Tiempo y narración*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- RIDRUEJO, Dionisio (1976). *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976.
- RIERA, Carme (1988). *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- (1990). *La obra poética de Carlos Barral*, Barcelona, Península, 1990.
  - \_\_\_\_\_, y María PAYERAS (2009). eds., *1959: de Colliure a Formentor*, Madrid, Visor, 2009.
- RILEY, Edward C. (1962). *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981.
- (1986). *Introducción al Quijote*, Barcelona, Debate, 1990
  - (2001). *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Nueva York, Routledge, 1983.
- RIVERA, Juan Antonio (2005). *Menos utopía y más libertad*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- ROAS, David (2001). *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- (2011). *Tras los límites de lo real*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- ROBIN, Régine (1993). «L'autofiction. Le sujet toujours en défaut», *Autofictions & Cie, Ritm*, nº 6, Université de Paris X, pp. 73-86.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1996). «La incompletitud de los mundos ficcionales: de la deficiencia lógica a la eficiencia estética», *Mundos de ficción*, ed. J.M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez, Universidad de Murcia, 1996, pp. 1333-1342.
- (1998). «Un anillo hermenéutico: modernismo y vanguardia», en *Los espejos del novelista*, Barcelona, Península, 1998.
  - (2003). ed., *La crítica literaria en la prensa*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.
  - (2007). ed., *Poéticas de las vanguardias históricas*, Madrid, Mare Nostrum, 2007.
  - (2008). coord., *100 escritores del siglo XX (Ámbito hispánico)*, Barcelona, Akal, 2008.
  - (2012). «Los riesgos y rasgos del contar. Una conversación con Javier Marías», *Ínsula* nº 785-786, pp. 44-48.
- RODRÍGUEZ DE ALDECOA, Josefina (1983). *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1998). *Por qué leemos novelas*, Barcelona, Ariel, 1998.

- (2011). «Los diversos tonos de una misma voz. Claves del universo narrativo de Javier Marías», *Turia*, nº 96, pp. 27-36.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2014). «Las novelas deben ser tan ambiguas como la vida», *Babelia*, nº 1.204, pp. 1-3.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008). *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal, 2008.
- ROGLAN, Joaquim (2009). *La Revista Bocaccio i la construcció periodística de la gauche divine*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2009.
- ROMO FEITO, Fernando (2005). *La retórica. Un paseo por la retórica clásica*, Barcelona, Montesinos, 2005.
- ROSENBERG, Harold (1959). *La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1959.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto J. y Miguel A. RAMOS (2002). *La generación de la democracia. Nuevo pensamiento filosófico en España*, Madrid, Tecnos, 2002.
- RYAN, Marie-Laure (2001). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós, 2004.
- SAÉNZ DE MIERA, Antonio (1993). *El Mayo francés*, Madrid, Tecnos, 1993.
- SAÉNZ, Miguel (1996). *Thomas Bernhard. Una biografía*, Madrid, Siruela, 1996.
- SAID, Edward W. (1983). *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate, 2004.
- (2004). *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, Barcelona, Debate, 2006.
- SALADRIGAS, Robert (2014). *Rostros escritos. Monólogos con creadores españoles de los setenta*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014.
- SALAS ROMO, Eduardo Alejandro. (1997). *J.M. Castellet, teórico y crítico literario*, Universidad de Granada, 1997.
- (2001)., ed., *De sombras y de sueños. Homenaje a J.M. Castellet*, Barcelona, Península, 2001.
  - (2003). *El pensamiento literario de J.M. Castellet*, Universidad de Granada, 2003.
- SALABERT, Miguel (1988). *El exilio interior*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1974). *Las semanas del jardín*, Barcelona, Destino, X
- (1992). *Ensayos y artículos I*, Barcelona, Destino, 1992.
- SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés y Juan Antonio RODRÍGUEZ TOUS (2003). ed., *Eugenio Trias: el límite, el símbolo y las sombras*, Barcelona, Destino, 2003.

SANZ, Marta (2014). *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica, 2014.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1972). *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.

- (1980). *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980.
- (1984). *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984.
- (1988). “Manifiesto Generación del 68”, *El Urogallo*, nº 26, pp. 27-60.
- (1999). ed., *Época contemporánea. 1939-1975 (Suplemento)* en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. XVIII, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1999.
- (2010). *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010.
- (2013a). «Relatos del postfranquismo: un apunte y diez fichas», en Carilla *et al*, *El relato de la La Transición como relato*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 13-41.
- (2013b). «Cincuentenario de una crisis: 1962-63. Carcoma en el realismo social español», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 38, nº 1-2, pp. 403-439.

SARTRE, Jean-Paul (1948). *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 2008.

SARRAUTE, Nathalie (1956). *L'Ère du soupçon*, París, Gallimard, 1956.

SASTRE, Alfonso (1984). “El abominable método de las generaciones”, *El País*, 31 de mayo de 1984, pp. 11-12.

SAUCES MARCOS, Manuel (2006). *Historia de la filosofía española contemporánea*, Madrid, Síntesis, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand (de) (1915). *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.

SAVAL, José V. (2003). *Carlos Barral: entre el esteticismo y la reivindicación*, Madrid, Síntesis, 2003.

- (2013). *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*, Pamplona, Alrevés, 2013.

SAVATER, Fernando (1975). *Escritos politeístas*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

- (1976). *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1995.
- (1978). *Panfleto contra el Todo*
- (1979). *Criaturas del aire*, Barcelona, Destino, 1989.
- (1981). *La tarea del héroe*, en *La voluntad disculpada*, Madrid, Taurus, 1996, pp. 313-579.
- (1982). *Invitación a la ética*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- (1983). *Sobre vivir*, Barcelona, Ariel, 1994.
- (1984a). «Más allá de la utopía: El mito (Respuesta a Ernst Bloch)», en *Para la anarquía y otros enfrentamientos*, Barcelona, Orbis, 1984, pp. 33-61.

- (1984b). «El tercer lustro», en *Las razones del antimilitarismo y otras razones*, Barcelona, Anagrama, 1984, pp. 77-82.
- (1984c). *Contra las patrias*, Barcelona, Tusquets, 1996.
- (1986). *El contenido de la felicidad. Un alegato reflexivo contra supersticiones y resentimientos*, Madrid, El País/Aguilar, 1986.
- (1987). *A decir verdad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- (1990). *Humanismo impenitente*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- (1993). «Historia de un idiota contada por otro amigo suyo», en Félix de Azúa, *Historia de un idiota contada por él mismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 9-16.
- (1995a). «El velo de mayo», en *Libre mente*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 53-57.
- (1995b). *Diccionario filosófico*, Barcelona, Planeta, 1999.
- (2001a). «Un inconformista», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 609, pp. 7-9.
- (2001b). «La libertad del narrador», *Babelia*, n° 516, p. 12
- (2003). *Mira por dónde. Autobiografía razonada*, Madrid, Taurus, 2003.
- (2008). *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*, Barcelona, Ariel, 2008.
- (2013). *Las ciudades y los escritores*, Barcelona, Debate, 2013.

SEBRELI, Juan José (2002). *Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.

- (2007). *El olvido de la razón*, Barcelona, Debate, 2007.

SEGRE, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

SENABRE, Ricardo (2005). *Metáfora y novela*, Universidad de Valladolid, 2005.

SEMPERE, Pedro y Alberto CORAZÓN (1976). *La década prodigiosa*, Madrid, Felmar, 1976.

SERNA, Justo (2012). *La imaginación histórica. Ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2012.

SERRAT CRESPO, Manuel (2008). ed., *Sed realistas, pedid lo imposible. Pintadas, eslóganes y carteles del mayo francés*, Barcelona, Edhasa, 2008.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989). *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal, 1993.

- (1999). *Pourquoi la fiction?*, París, Seuil, 1999.

SCHARM, Heike (2013). *El tiempo y el ser en Javier Marías. El Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidgger*, Amsterdam/Nueva York, Rodolpi, 2013.

SCHOLES, Robert, James PHELAN, y Robert KELLOGG (1966). *The Nature of Narrative (Fortieth Anniversary Edition, Revisited and Expanded)*, Oxford University Press, 2006.

SHAKESPEARE, William (1990). *Julio César*, ed. A. L. Pujante, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

- (1997). *La tempestad*, ed. A.L. Pujante, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- (2001). *Macbeth*, ed. M.A. Conejero Dionís-Bayer y J. Talens, Madrid, Cátedra, 2001.

SHERZER, William M. (2012). *The Spanish Literary Generation of 1968: José María Guelbenzu, Lourdes Ortiz and Ana María Moix*, Lanham, University Press of America, 2012.

SHIACH, Morag (2007). ed., *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, Cambridge University Press, 2007.

SHIEL, MP (2000). *La mujer de Hughenin*, Barcelona, Reino de Redonda, 2000.

SILES, Jaime (1975). *El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*, Madrid, Doncel, 1975.

- (1976). “Sobre la poesía última de Luis Antonio de Villena”, *Ínsula*, nº350, p. 12
- (1989). “Los Novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, nº505, pp. 9-11

SIM, Stuart (1995). ed., *The A-Z Guide to Modern Literary and Cultural Theorists*, Hemel Hempstead, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995.

SITBON, Michel (1988). *La primavera de París. Cronología de mayo del 68*, Barcelona, Muchnik, 1988.

SOBEJANO, Gonzalo. (1978). «Sobre tipología y ordenación de las “Novelas ejemplares”», *Hispanic Review*, nº 46, pp. 65-75.

- (2003). *Novela española contemporánea: 1940-1995 (doce estudios)*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.
- (2005). *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Mare Nostrum, 2005.
- (2007). *Lección de novelas (España: entre 1940 y ayer)*, Madrid, Mare Nostrum, 2007.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980). *La novela española desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1982.

- (2001). *Historia de la novela española (1936-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001.

SONTAG, Susan (1965). *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.

SORDO, Enrique (1973). «Un “novísimo” distinto», *La Estafeta Literaria*, nº 512. <http://www.javiermarías.es/PAGINASDECRTICAS/criticasyresenasTravesia.html> (consultado 14 de noviembre de 2014).

SPENDER, Stephen (1963). *The Struggle of the Modern*, Londres, Hamish Hamilton, 1963.

- SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre (1986). *La relevancia*, Madrid, Visor, 1994.
- (2004). «La teoría de la relevancia», *Revista de Investigación Lingüística*, Vol. VII, pp. 237-286.
- SPIRES, Robert C. (1978). *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa, 1978.
- SPOONER, Catherine y McEVOY, Emma (2007). ed., *The Routledge Companion to Gothic*, Londres/Nueva York, Routledge, 2007.
- STEELE, Alexander (2003). ed., *Escribir ficción*, Barcelona, Alba Editorial, 2012.
- STEENMEIJER, Maarten (2001). ed., *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam-Nueva York, Rodolpi, 2001.
- (2014). «“En camino de la verdadera dimensión”. La recepción de las primeras novelas de Javier Marías en España», *Hispanismes*, nº3, pp. X
- STEINER, George (1971). *Extraterritorial*, Madrid, Siruela, 2002.
- (1975). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.
  - (1989). *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 2007.
  - (2001). *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
- STEVENSON, Robert Louis (1980). *De vuelta del mar. Poemas*, trad. J. Marías, Madrid, Hiperión, 1993.
- (1994). *Virginibus puerisque y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1994.
  - (1998). *El señor de Ballantrae*, Madrid, Anaya, 1998.
  - (2005). *Memoria para el olvido*, Madrid, Siruela, 2005.
- SOTO FERNÁNDEZ, Liliana (1996). *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, Madrid, Pliegos, 1996.
- STONE, Albert «Factual fictions: Experiments in Autobiography by Norman Mailer, Frank Conroy, Lillian Hellman», en *Autobiographical Occasions and Original Acts*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982, pp. 265-324.
- SUMMERHILL, Stephen J. (1979). «Prohibition and Transgression in *Volverás a Región* and *Una meditación*», *The American Hispanist*, 4, 36, pp. 20-24.
- TALENS, Jenaro (1989). «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970», *Revista de Occidente*, nº 101, pp. 107-127.
- (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Frónesis/Cátedra, 2000.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (1976). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2002.
- TERUEL, José y VALCÁRCEL, Carmen (2014). eds., *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, 2014.



TODOROV, Tzvetan (1965). ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.

- (1970a). *L'énonciation*, París, Didier/Larousse, 1970.
- (1970b). *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- (1971). *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.
- (1978). *Genres in discourse*, Cambridge University Press, 1990.
- (1987). *La notion de littérature et autres essays*, París, Seuil, 1987.

TOLA DE HABICH, Fernando y GRIEVE, Patricia (1971). *Los españoles y el boom*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1971.

TORRE, Guillermo de (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*, ed. J.L. Calvo Carilla, Pamplona, Urogoiti Editores, 2002.

- (1965). *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor, 2001.
- (1967). *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- (1969). *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969.
- (1970). *Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970.
- (2013). *De la aventura al orden*, ed. D. Ródenas de Moya, Madrid, Fundación Banco Santander, 2013.

TOURAINÉ, Alain (1968). *Le communisme utopique: le mouvement de Mai 1968*, París, Seuil, 1968.

TREGLOW, Jeremy (2013). *La cripta de Franco. Viaje por la memoria y la cultura del franquismo*, Barcelona, Ariel, 2014.

TRÍAS, Eugenio (1970). *Filosofía y carnaval*, Barcelona, Anagrama, 1970.

- \_\_\_, et al (1972). *En favor de Nietzsche*, Madrid, Taurus, 1972.
- (1982). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix-Barral, 1982.
- (1991). *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991
- (1999). *La razón fronteriza*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.
- (2003). *El árbol de la vida. Memorias*, Barcelona, Destino, 2003.
- (2009). *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009.

TURPIN, Enrique (1998). «La sutil omniscencia del fantasma: “Cuando fui mortal” de Javier Marías», *La nueva literatura hispánica*, nº 2, pp. 127-142.

TUSQUETS, Esther (2005). *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, RqueR, 2005.

- (2009). *Confesiones de una vieja dama indigna*, Barcelona, Tusquets, 2009.

TRUFFAUT, François (1983). *Hitchcock*, Madrid, Akal, 1991.

UMBRAL, Francisco (1995). *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Planeta, 1995.

VALENCIA, Roberto (2011). «Binomios. Tradición y experimentación (Una conversación entre Jordi Gracia y Jorge Carrión)», *Quimera*, nº 332, pp. 17-24.

VALLS, Fernando (1999). «Un estado de crueldad o el opio del tiempo: los fantasmas de Javier Marías», en J. Pont, ed., *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, pp. 364-365.

- (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.
- (2014). «Los cuentos de Javier Marías: la técnica del detalle», *Bulletin hispanique*, nº 116-2, pp. 571-591.

VARGAS LLOSA, Mario (1971). *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

- (2002). *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002.

VARMA, Devendra P. (1987). *The Gothic Flame*, Nueva York/Londres, Scarecrow Press, 1987.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2001). «“Tengo a veces la sensación de no estar ya vivo”», *Lateral*, nº 82, pp. 13-15.

VATTIMO, Gianni (1985). *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1990.

- \_\_\_, y otros (1990). *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1968a). *Una educación sentimental*

- (1968b). «Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo», en M. Vázquez Montalbán, coord. y prólogo, *Reflexiones ante el neocapitalismo*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968.
- (1969). *Recordando a Dardé*, Barcelona, Seix-Barral, 1969.
- (1970). *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairós, 1970.
- (1971). *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo, 1998.
- (1974). *Tatuaje*, Esplugues de Llobregat (Barcelona), Plaza & Janés, 1985.
- (1985). *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona, debolsillo, 2005.
- (1989). *Escritos subnormales*, Barcelona, Mondadori, 1995.
- (1992). *Autobiografía del general Franco*, Barcelona, Planeta, 1992.
- (1995). *Panfleto desde el planeta de los simios*, Barcelona, Barcelona, Crítica, 1995.
- (1997). *El escriba sentado*, Barcelona, Crítica, 1997.
- (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1998.
- (2004). *Milenio Carvalho*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004, 2 vols.
- (2008). *Memoria y deseo. Poesía completa (1963-2003)*, estudio preliminar M. Rico, intr. J.M. Castellet, Barcelona, Península, 2008.
- (2010). *Obra periodística Volumen I: La construcción del novelista (1960-1973)*, ed. F. Salgado, Barcelona, Debate, 2010.
- (2011). *Obra periodística Volumen II: Del humor al desencanto (1974-1986)*, ed. F. Salgado, Barcelona, Debate, 2011.

- (2012). *Obra periodística Volumen III: Las batallas perdidas (1987-2003)*, ed. F. Salgado, Barcelona, Debate, 2012.
- VERNON, Kathleen M., ed., (1986). *El escritor y la crítica: Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986.
- VIGNOLA, Beniamino (1981). “La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de *novísimos*)”, *Camp de l’Arpa*, nº 86, pp. 38-41.
- VILA-MATAS, Enrique (1973). *Mujer frente al espejo contemplando el paisaje*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- (1997). *Para acabar con los números redondos*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
  - (2002). *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
  - (2003). *Aunque no entendamos nada*, Santiago de Chile, Comunicaciones Noreste, 2003.
- VILA-SANJUÁN, Sergio (2003). *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino, 2003.
- (2004). *Crónicas culturales*, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- VILANOVA, Antonio (1968). «De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual», en *Prosa novelesca actual*, I, Madrid, Universidad Menéndez Pelayo, 1968, pp. 135-156.
- (1995). *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995.
- VILARÓS, Teresa (1998). *El mono del desencanto. Una crónica cultural de la transición española*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- VILLAMANDOS, Alberto (2011). *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*, Pamplona, Laetoli, 2011.
- VILLANUEVA, Darío (1973). «La novela de Juan Benet», *Camp de l’Arpa*, nº 8, pp. 9-16.
- (1977a). *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994.
  - (1977b). «Las narraciones de Juan Benet», *Novela española actual*, ed. A. Amorós, Fundación Juan March/Cátedra, 1977, pp. 133-172.
  - (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*, Valladolid/Gijón, Aceña/Júcar, 1989.
  - (1986). «La novela», *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia/Ministerio de Cultura, 1987, pp. 31-33.
  - (1992). ed., *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. IX, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1992.
  - (1993). *El Jarama de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado*, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
  - (1994). coord., *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994.

- (2004). *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- VILLENNA, Luis Antonio de (1986a). *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986.
- (1986b). «Enlaces entre vanguardia y tradición (Una aproximación a la estética “novísima”)», *El estado de las poesías. Monografías de Los Cuadernos del Norte*, nº3 pp. 32-36.
  - (2010). *Nuevas semblanzas y generaciones*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- VILLORO, Luis (1992). *El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- VIÑAS PIQUER, David (2002). *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.
- (2009). *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*, Barcelona, Ariel, 2009.
- VISANI, Caterina (1988). «Entrevista a Javier Marías», <http://www.javiermarias.es/PAGINASDEENTREVISTAS/entrevistaCaterinaVisani.html>, (consultado 31 de diciembre de 2014)
- VIZINCZEY, Stephen (1986). *Verdad y mentiras en la literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- VVAA
- (1977). *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977.
  - (1979). «La narración sigue contando», *Camp de l'arpa*, nº 65-66, pp. 5-40
  - (1986). *Letras de España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
  - (1988). «Mayo 68», *El Urogallo*, nº 25, pp. 25-27.
  - (1989). «Cuaderno de *El Urogallo*. Benet», nº 35, pp. 31-77.
  - (1993). «Juan Benet. El caballero de Región», *Ínsula*, nº 559-560.
  - (1994). *50 años del Premio Nadal*, Barcelona, Destino, 1994.
  - (1999). *Carlos Barral, una travesía por el territorio de la lengua española*, Madrid, Alfaguara, 1999.
  - (2001). *Narrativa española (1950-1975). Del realismo a la renovación*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2001.
  - (2003). *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2003.
  - (2011). *Nueva novela española*, *La Página* nº 93/94.
- WAHNÓN, Sultana (1998). *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*, Amsterdam-Atlanta, Rodolpi, 1998.
- WALKOWIAK, Marzena M. (2000). *A Study of the Narrative Structure of Una meditación by Juan Benet*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2000.
- WALPOLE, Horace (1982). *El castillo de Otranto*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- WARNING, Rainer (1979). ed., *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Nueva York, Routledge, 1984.

WATT, Ian (1957). *The Rise of the Novel*, Londres, Pelican Books, 1972.

WELLEK, René y WARREN, Austin (1949). *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.

WHITE, Hayden (1987). *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

WILLIAMS, Ioan (1970). *Novel and Romance. 1700-1800*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1970.

WILLIAMS, Raymond (1970). *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D.H. Lawrence*, Madrid, Debate, 1997.

WILDE, Oscar (1946). *El crítico como artista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

- (2000). *Sobre el arte y el artista*, Barcelona, DVD, 2000.

WILSON, Edmund (1929). *El arco y la herida*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

- (1940). *La interpretación histórica de la literatura*, Universidad de León, 1997.
- (1969). *El castillo de Axel*, Madrid, Cupsa, 1969.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953). *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell Publishing, 2001.

WOOD, Gareth J. (2007). «Literary Allusion in Javier Marías's *El siglo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 84, pp. 589-607.

- (2008). «“Callar, callar, es la gran aspiración que nadie cumple ni aun después de muerto”: A Reading of “Cuando fui mortal” by Javier Marías», *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. LXXXV, nº1, pp. 51-70.
- (2012). *Javier Marías's debt to translation. Sterne, Brown, Nabokov*, Oxford University Press, 2012.

WOLFE, Thomas (1973). *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1992.

YAGÜE LÓPEZ, Pilar (1997). *La poesía en los setenta. Los novísimos, referencia de una época*, Universidade da Coruña, 1997.

YEATS, W.B. (1985). *El crepúsculo celta*, trad. J. Marías, Madrid, Alfaguara, 1985.

YNDURÁIN, Domingo (1980). ed. *Época contemporánea. 1939-1980*, en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. XVIII, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1980.

ZIPES, Jack (2000). ed., *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, 2000.

ZOLA, Émile (1973). *El naturalismo*, Nexos, Barcelona, 1989.

ZUNSHINE, Lisa (2006). *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.