

AGUSTÍN CASALÍA / LA LITERATURA COMO REVOLUCIÓN PENSANTE

Ninguna cosa sea donde falta la palabra.

Stefan George

La disolución del autor a modo de introducción

¿Quién dijo que solo tenemos un nombre?

Jacques Derrida

Por lo general, en literatura, suponer la existencia de un autor reconforta. Dicha ilusión funciona para la crítica literaria como una herramienta indispensable a la hora de posicionarse como saber. El tejido teórico discursivo gira a menudo en torno de la biografía e identidad

del autor. Gracias a la mirada asociativa-informativa del crítico, así como al marketing y la publicidad, un autor, consistente, real, verdadero, en la representación del lector, genera la irrealidad de encontrarle un rostro a la pluma, de sopesar relaciones de responsabilidad, de experimentar una vez más el «tranquilo estar allí» apolíneo que provee el esquema causa-efecto, de asegurarnos un poco de realidad o de sustento frente a tanta ficción. Se construyen así las pistas del circuito explicativo con las que conseguimos abarcar la obra desde el análisis de sus elementos formales, respondiendo cada vez a la pregunta por el porqué.

El autor que se ajusta al nombre de quien suscribe *TRM*, al menos el autor concebido como agente omnipotente que construye el orden,



INSULA 785-786

MAYO-JUNIO 2012

27

tiene parte de desaparecido. Ni rastros de su rostro. Al menos para nosotros, simples lectores y en tanto no dejemos de serlo, aquel que escribió la novela, su autor, es un no-autor. No hay *un* autor de *TRM*, aunque alguien esté cobrando regalías precisamente por haber firmado un contrato con el mismo nombre de quien suscribe el libro. Esta obra, en la medida en que obra como obra de arte, no le pertenece a nadie, no es la expresión escrita de ninguna voluntad libre.

La diversidad de nombres con los que aparece «el» narrador en *TRM* (Deza, Jacobo, Jaime) indica la necesidad de debilitar su consistencia. ¿Hasta qué punto podemos afirmar que exista tan solo *un* narrador de *TRM*? Que se trate, pues, de un autor invisible, de un escribiente sin rostro, casi de un notario sin título ni diploma, sin inscripción, sin archivo, no es más que un síntoma entre otros muchos que surge a partir de una determinada disposición de la sensibilidad de quien narra, sensibilidad que refiere inmediatamente a una actitud que hace referencia a un «pensamiento literario» en concreto.

Lo mismo sucede en general con los personajes de la novela: Bertram Tupra, quizás a causa de su trabajo, tiene una gran variedad de nombres:

Tupra tenía relaciones increíblemente variadas para ser un solo hombre, si es que lo era en efecto, porque yo lo oí llamar por diferentes nombres o más bien apellidos según el sitio y la compañía y las circunstancias (Marías, 2004: 65).

El profesor Wheeler también sabe sobre lo que implica esta especie de erosión de la subjetividad:

Mírame a mí: ¿soy yo el mismo de entonces? ¿Puedo yo ser, por ejemplo, el que estuvo casado con una chica muy joven que se quedó para siempre en eso y que no me ha acompañado un solo día en mi largo envejecimiento? ¿No resulta esa posibilidad, esa idea, esa verdad asumida, no resulta incongruente en exceso, por ejemplo con el que después he sido? ¿O con los actos que cometí más tarde, cuando ella ya no era testigo? ¿Por ejemplo con mi actual aspecto? Una chica muy joven, date cuenta, ¿y cómo puedo yo ser el mismo? (Marías, 2002: 386).

Donde y cuando la identidad se disuelve, surge el pensamiento. Dicha disolución es omnipresente en *TRM*, citemos por ejemplo: «Uno no es nunca lo que es» (Marías, 2004: 105), escribe el narrador; y también: «Nada es nada, las mismas cosas y los mismos hechos y los mismos seres son ellos y también su reverso, hoy y ayer, mañana, luego, y antiguamente» (Marías, 2002: 81). Dentro del campo semántico de «la sombra»: «Llevo ya un tiempo siendo una sombra» (Marías, 2007: 347); o dentro del campo del «desdoblamiento»: «[...] en su necesidad de desdoblamiento o de vivir más de una vida» (Marías, 2007: 410).

Podría seguir presentando ejemplos textuales que, en su conjunto, estarían encaminados a un auténtico desmantelamiento identitario. Se trata ahora de transitar el espacio que queda una vez disuelto el autor. Disfrutar de la exaltación del texto, descubrirlo como un monumento que se abre ante nosotros y con nosotros, los lectores.

El «pensamiento literario» como hermenéutica en *TRM*

Lo mismo es, en efecto, percibir, pensar, que ser.
Parménides

Si bien los diferentes escenarios característicos de lo que se podría llamar *la dimensión pensante en literatura* se encuentran, aunque en grado dispar, en toda obra narrativa, *TRM* parece optar por esta posibilidad abiertamente y de forma radicalmente expresa: la novela desarrolla desde la primera línea la temática del contar y el callar, de la palabra y el silencio, aspectos propios de la hermenéutica del lenguaje.

No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde 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, 2002: 21).

Porque en mi época profesional de Londres, o digamos retribuida, aprendí que lo que tan solo ocurre no nos afecta apenas o no más que lo que no ocurre, sino su relato (también el de lo que no ocurre), que es indefectiblemente impreciso, traicionero, aproximativo y en el fondo nulo, y sin embargo casi lo único que cuenta, lo decisivo, lo que trastorna el ánimo y nos desvía y envenena los pasos, y seguramente hace girar la perezosa y débil rueda del mundo (Marías, 2002: 31).

Contar, en el sentido amplio, esencial, quiere decir: contar con algo, es decir, tomar algo en consideración, confiar en algo (en nuestros cálculos, por ejemplo). Como simple ejemplo de la íntima relación entre el hecho de contar y la confianza que esto supone, podemos transcribir lo expresado por el narrador, quien señala la manera en que se fue rompiendo el diálogo con su mujer con anterioridad a la separación. Observamos como todo proceso de anulación tiene como correlato la imposibilidad creciente del contar, como si efectivamente hubiera un mundo compartido solo en tanto subsiste la palabra.

[...] es increíble la rapidez con que lo que es y ha perseverado deja de ser de golpe y se anula, una vez que se atraviesa la última raya alumbrada y se inicia el proceso del ensombrecimiento y la difuminación. Se pierde la confianza con quien compartió con uno años de narración continua, esa persona ya no le cuenta ni le pregunta ni le responde apenas y uno mismo no se atreve a preguntar ni a contar, poco a poco se va callando y llega un día en que ya no habla nada [...] (Marías, 2002: 79).

El trabajo del protagonista y narrador consiste en oficiar de «intérprete de vidas» (Marías, 2002: 35), en escribir informes a partir del material que le es dado a interpretar. La actividad de Jacobo Deza es el correlato remunerado de las facultades interpretativas que este posee y nunca se inhiben. Actividad remunerada que repite el modo en el que el narrador mismo, no solo el protagonista, tiene de contar, es decir, de escribir. En otras palabras, la novela misma puede entenderse como un extenso informe, aunque sin carácter lineal, ni

unívoco, ni globalizante, ni total. Informe que contiene a su vez y en concreto muchos otros informes: Deza nos informa acerca de los informes que el mismo redacta (transcribiéndolos literalmente e introduciéndolos o haciéndolos girar dentro de un mecanismo que excede el marco tangible que estos suponen). Contándolos mucho antes de hacerse públicos, y continúan siendo contados mucho después, y no solo sobre un cauce de tipo temporal; los informes también se inscriben en la escritura de una red más extensa intratextual, aparentemente ilimitada de informes. En *TRM* el oficio del autor se diluye en el oficio del narrador, el cual a su vez se desdobra por su condición de personaje principal de la novela.

Para escribir los informes, así como para concretar la narración, de algún modo debe darse antes, o al menos de forma concomitante, un leer, un ver, un oír. Asistimos a un primer juego de «mise en abîme», una repetición ilimitada que nos deposita en el acontecimiento de la fruición estética misma: el texto pone en juego la labor del lector y el lugar que este ocupa en la experiencia de la ficción literaria. El lector, demandado de modo inapelable por el texto, deberá repetir, cada vez y en concreto, el hecho mismo de la interpretación. Se trata entonces cada vez de narrar.

Los desplazamientos que van desde el contenido escrito de los informes (actividad material o remunerada de Deza) hacia el texto de la novela (afuera del informe en sentido material, o hacia un adentro del texto narrativo), resultan idénticos a los desplazamientos que van de la novela a un afuera de esta (existencia y mundo del lector). El lector ve reflejada su tarea en la del narrador. La novela nos instala desde sus primeras páginas en el seno del problema hermenéutico, poniendo en juego la relación entre mundo y narración.

[...] en la vida, que guarda mucha más relación con las películas y la literatura de lo que se reconoce normalmente y se cree [...] es muy delgada la línea que separa los hechos de las figuraciones, y aún los deseos de sus cumplimientos, y lo ficticio de lo acaecido, porque en realidad las figuraciones ya son hechos, y los deseos su cumplimiento, y lo ficticio acaece, aunque nada de esto sea así para el sentido común ni para las leyes [...] (Marías, 2002: 33).

Hasta se llega a afirmar que la realidad misma, para poder ser concebida, necesita del relato y la palabra como soporte y estructura, como dimensión configurativa:

Lo que ocurrió [...] se hará cada vez más borroso, irreal, sobre todo si no se repite, ni yo lo cuento, ni insisto [...] (Marías, 2004: 207).

[...] las cosas no acaban de existir hasta que se las nombra, eso todo el mundo lo sabe o lo intuye. (Marías, 2002: 31).

Así lo expresa también Wheeler en un diálogo con Jacobo, donde afirma, respecto del hecho de contar:

Esa es la rueda que mueve el mundo, Jacobo, por encima de cualquier otra cosa; ese es el motor de la vida, el que nunca se agota ni se para jamás, ese es el verdadero aliento (Marías, 2002: 339).

Una vez señalado el problema hermenéutico que la novela atraviesa desde su propia trama, entendemos por qué Marías hace tanto hincapié en el ejercicio de la memoria, en el pasado y sus historias. El conjunto del relato se sumerge en la atmósfera de lo sido, aun allí donde el tiempo verbal es el presente. La inverosimilitud de sus diálogos, entrecortados por largas digresiones del narrador y de los distintos personajes, la apelación constante a los recuerdos mezclados con observaciones e interpretaciones actuales, así como el carácter diacrónico del tiempo narrativo, refuerzan la sensación de que en *TRM* todo lo que acontece se envuelve en un halo de «irrealidad», como si todo estuviese sucediendo *en pasado*, como si el emerger mismo de aquello que acontece debiera atravesar una instancia interpretativa previa, la del contar, la del relato. De la obra se desprende una apuesta firme por una escritura que releva más de la *poiesis* que de la *mimesis*.

En la memoria, la realidad y la ficción se identifican; no hay distinción entre ellas sencillamente por el devenir ontológico que supone el venir a darse, el suceder, el pasar, el acontecer de las cosas. Las cosas, en su emergencia, en la medida en que son, pasan; son en tanto están pasando o dejando de ser. Del presente solo nos queda un recuerdo y una esperanza de porvenir. De alguna manera las cosas nunca están allí delante, presentes. Pero este pasado al que se apela está lanzado al porvenir, sobre todo al subrayar el cambio radical de perspectiva que provoca el modo de la interpretación sensible de los eventos si lo comparamos con la percepción y el conocimiento habituales. El pasado, determinado por el modo de la interpretación, es decir, por el modo como lo recuperamos, transforma lo que adviene. La escritura digresiva,

el pensamiento narrado de *TRM* se muestra como la puesta en práctica de una forma de concebir el quehacer de la memoria.



A. CASALÍA /
LA LITERATURA
COMO
REVOLUCIÓN
PENSANTE



TRM o la necesidad de obrar del lector

A. CASALÍA /
LA LITERATURA
COMO
REVOLUCIÓN
PENSANTE

El hecho solo es algo estúpido.
Friedrich Nietzsche

[...] los hechos y las actitudes dependen siempre de la intención que se les atribuya y la interpretación que quiera dárseles, y sin esa interpretación no son nada, no existen, son neutros o pueden sin más ser negados (Marías, 2002: 106).

Al presentar una manera de concebir la visión, la escucha, la escritura y la voz pensante, *TRM* va más allá —o más acá— de la trama que construye. Se podría desarrollar una verdadera gnoseología propia de *TRM* enfocando el modo en que el narrador, personaje principal y primer intérprete escapa a los modelos clásicos de acceso a «lo real». Más particularmente, lo otro, aquello que amerita ser contado (pensado), no se presenta como algo resuelto o acabado. Allí donde algo se hace presente vibra también la ausencia, lo todavía no visto y aún desconocido. Con esto se vincula directamente el *pensar-más-allá* de Juan Deza, caracterizado por una suerte de desconfianza para con lo meramente presente, para con lo habitual y resuelto; en definitiva, un abandono radical de la resignación:

[...] si uno sigue mirando y pensando más allá de lo necesario, como nos recomendaba mi padre, y se insiste a sí mismo y se dice Y qué más, allí donde diría uno que ya no puede haber más nada [...] (Marías, 2004: 216).

Se va concatenando una serie prolongada de efectos que configuran la particularidad del «pensamiento literario» desplegado en la novela de Marías. Uno de ellos es la restitución del espíritu de la lectura. De un modo marcado, el lector de *TRM* pertenece a la obra, al verse impelido expresamente a interpretar. Es que quien escucha se apodera de aquello que se le cuenta. *TRM* le hace así un guiño explícito al lector para que se apropie del relato mediante el diálogo que supone la relación hermenéutica:

Nada se entrega tanto ni tan cabalmente como las palabras. Uno las pronuncia y al instante se desprende de ellas y las deja en posesión, o mejor dicho en usufructo, de quien se las ha escuchado (Marías, 2002: 362).

El narrador lee «lo real», lo interpreta, dando indicios claros al lector para que este se adentre en concreto en la obra, en su capacidad y su posibilidad de adueñarse plenamente de ella, es decir, de fundirla y disolverla en la interpretación. No se trata de que el lector se identifique con el protagonista. Además, ya hemos señalado la debilidad identitaria de dicho personaje, que se multiplica en muchos otros y que en ningún caso muestra signos modélicos ni ejemplares. El narrador no pretende que el lector ocupe su lugar. Lejos estamos de hallar en *TRM* la exaltación de una norma de comportamiento, de un ideal de vida, de un modelo de conducta. Pero esto no quiere decir que la obra, al fundar un mundo, no proyecte una manera propia (y que —claro está— puede ser repetida) de posicionarse frente a las cosas. Como auténtica propuesta histórico-discursiva, *TRM* afirma una posibilidad para lo humano.

El lector se adentra en la novela a través de la luz (como la luz de una época que determina como vienen a darse los entes en un momento determinado) que esta arroja sobre las cosas, vidas y acontecimientos, luz que posibilita la mirada particular del narrador. De ese modo la novela instaura un mundo nuevo en el que el lector ya está instalado y con el que inevitablemente debe dialogar. Dicho mundo, iluminado a su vez por la mirada a veces profética y siempre poética del narrador, constituye un ámbito dentro del cual el lector mismo vive y se mueve. Es este en parte el sentido de los informes de Deza, que despiertan y alumbran lo que hasta entonces no se hacía presente, continuando así con la apelación ya citada del padre del narrador, «allí donde diría uno que no puede haber más nada» (Marías, 2004: 216).

Así, gracias al carácter netamente fundante de la novela, podemos decir que esta se lanza hacia el futuro, ya que, aunque manifestándolo con sutileza, la obra pretende refundar el orden de las cosas, y, por ende, la posición del lector en ella. Es precisamente gracias a esta apertura constitutiva como *TRM* opera en la historia y lleva consigo una llamada filosófica.

TRM, con su modo digresivo, no es el síntoma ni la expresión de un pensamiento, sino el pensar mismo en tanto este se despliega o acontece. Entender lo contrario a lo que podría constituir una conciencia más allá de la obra. Para el narrador de *TRM* pensar es una larga meditación que no se distingue en ningún aspecto del contar, del narrar; en *TRM* relato es pensamiento y, al mismo tiempo, mundo. El relato lleva implícito como llamado insoslayable un modo de relación específico con lo real, con lo «otro», allí donde se despliega el mundo que la novela abre y funda. De esta forma el relato se propone como un ejercicio de alteridad, el sujeto se diluye para transformarse en pasaje hacia lo/el otro. El plano de la interioridad, de la conciencia que sostiene la trama, que en un principio parecía darse de modo exacerbado en la novela, se muestra como irrelevante. Solo podemos hablar de una voz narrativa interior en tanto el relato instaura un mundo ajeno a la voluntad del narrador, mundo que como sistema de referencias externo, en el que los personajes se encuentran instalados, evidentemente, es propuesto por la obra en su totalidad. Así, podemos hablar de una interioridad en tanto esta se nutre de un afuera, como en una especie de éxtasis de la sensibilidad o de entrega hacia la emergencia. El ejercicio de meditación o de escritura meditativa propia de *TRM* poco tiene que ver con la meditación entendida de modo habitual, digamos, a la cartesiana (una meditación ensimismada en el sujeto que medita). Se trata más bien de una meditación de tipo extático. La novela expresa todo lo contrario a lo que podría consistir una experiencia moderna del pensar. La meditación aquí tiene que ver con un hundirse en el afuera, acompañando el despliegue mismo del mundo que comienza a abrirse. *TRM* carece, al menos en este aspecto, de elementos modernos. La experiencia de alteridad radical en *TRM* sitúa la escritura fuera de los parámetros habituales propios de los distintos modelos gnoseológicos más o menos aliados a los paradigmas racionales. Podemos definir la novela, desde un punto de vista formal, como instancia superadora de la modernidad.

Las cosas, el mundo, se abren al narrador al modo de *lo por interpretar*. Lo real se despliega como texto que ha de ser interpretado y no se diferencia del relato. Más todavía, a partir del relato (contar)

empieza a desplegarse ante nuestra mirada un mundo diferente, con nuevos matices, dimensiones, profundidades. Ida y vuelta entre cosa, suceso o mundo y el texto de quien relata mediante la escritura. No hay expresión, ni hay representación: hay apertura original. Si a la escritura digresiva en Marías se la ha comparado con el «stream of consciousness» en Joyce, no lo es tanto por la presencia de una «conciencia», cuanto por lo que aquella tiene de flujo. De hecho, el devenir mismo de la digresión narrativa en la trama de *TRM* poco tiene que ver con una conciencia, noción que se vincula inmediatamente con otras muchas que permanecen ausentes, o negadas, en el marco del resto de la obra, como las de voluntad y libertad, y —como ya he dicho— la de sujeto o autor. En *TRM* hay trayectos, no hay un orden preestablecido, ni coherencia, ni sentido, ni significado; la novela carece de historia, es decir, de un principio y de un final. Por esta razón, en *TRM* contar no es explicitar los hechos, sino abrirlos, proyectarlos como misterio, iluminándolos sin acabar con su plus de significado. No hay hechos en *TRM*; hay interpretación, hay evento.

Hay escritura, relato, novela como la emergencia del encuentro entre un mundo que acontece y le es dado a quien narra, en tanto este se encuentra dispuesto de un modo particular para la escucha y la interpretación. *TRM* no construye una trama a partir del momento en que se produce el encuentro, sino que permanece en el encuentro mismo, contándolo.

Conclusión: Tu rostro mañana como revolución pensante

La cuestión de si se debe contar y de cómo hacerlo, debe leerse de modo indisociable al de cómo relacionarlos con lo que acontece; lo que nos reenvía al problema ontológico-hermenéutico. Dicho de otro modo, una vez superada la dicotomía entre pensamiento y realidad, el problema de cómo contar se identifica con la cuestión para el hombre de la emergencia, del evento, del acontecer.

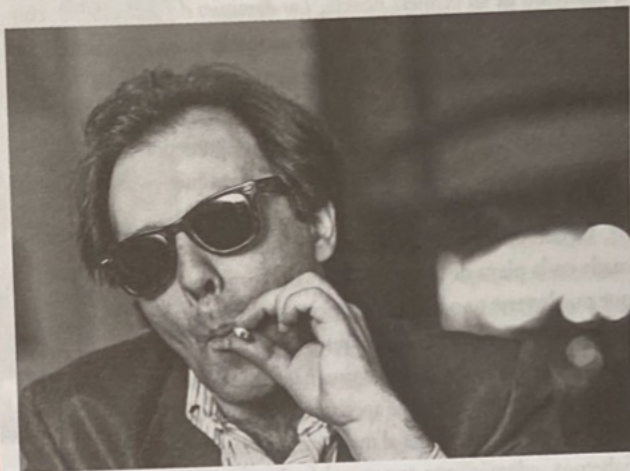
Encontramos convergencias entre el «pensamiento literario» de *TRM* y la tonalidad propia de la filosofía de los últimos dos siglos. En buena medida no se diferencia, al menos en su actitud pensante, de la experiencia trágica del primer Nietzsche, del *andenken* heideggeriano, ni de los sentidos provisorios de la hermenéutica contemporánea en general (el pensamiento hermenéutico de Gadamer, la aportación de la escritura derridiana o la «escuela» italiana, que, cada cual a su modo, suscriben la tradición postmetafísica). En *TRM* nos enfrentamos a una literatura que clama por un pensamiento alejado del paradigma metafísico de la razón como último fundamento.

Como en cualquier obra de arte, en *TRM* está en juego el ser. Pero lo particular en este caso es que quizás podamos entenderlo por fin aquí ya no como una mera cópula. En el mundo que el texto despliega, se experimenta el ser como luz de una época determinada, luminosidad que alumbra la interpretación que el hombre lleva a cabo de lo que se le manifiesta. El relato del narrador pone en juego un modo en el que las cosas vienen al ser, es decir, acontecen. Este acontecer supone la diferencia ontológica en tanto el ser radica en el encuentro con ese modo de mirar-pensar-narrar. De esta manera, en el horizonte del mundo que la novela funda, las cosas muestran su riqueza, su fluir, el devenir que les es propio. Por eso *TRM* implica la captación de un futuro, no la magia ni la adivinación, si no más bien

la intuición entendida como podría hacerlo el pensamiento antiguo, el *nous* videncial, ese ver intuitivo que implica un ver que sabe, un ver penetrando lo real.

Al tomar conciencia la crítica literaria del trasfondo metafísico y epocal del problema de la interpretación, que no se distingue de la cuestión o de la pregunta por el ser, lo importante pasa a ser el considerar la obra de arte, leerla, como un acontecimiento nuevo, el venir a darse de una verdad que no requiere solo de una explicitación, sino de una respuesta.

En este sentido, *TRM* puede funcionar como instancia superadora de la dicotomía entre realidad y ficción, y guiar al lector hacia una experiencia nueva de lo humano, más allá de los paradigmas metafísicos. En esto radica parte de la dimensión revolucionaria de *TRM*. Dimensión que encontramos generalmente en la escritura poé-



Javier Marías.

tica, pero cuya fuerza se pierde, no por falta de intensidad ni calidad, aunque sí en la medida en que dicha experiencia es tenida en cuenta por apenas algunos lectores. *TRM* descubre un modo de reintegrar esta dimensión ontológica dentro de la novela, es decir, dentro de la forma literaria más popular.

TRM produce en sus páginas y provoca más allá de ellas un optimismo propio a toda revolución. Revolución cuya modalidad es paradójica, contradictoria, incluso débil. La revolución acontece en la sensibilidad, en el pensamiento que determina la manera de estar en el mundo. La obra se proyecta fuera de sí transformándolo todo. Carga con el peso de la metamorfosis, del devenir. Los sucesos y el modo en que se narran, de algún modo nos narran, no para dar sentido a lo que somos o de dónde venimos, sino para instalarnos en otra experiencia a partir de la cual se desvela un mundo nuevo.

A. C.—THE GRADUATE INSTITUTE (GINEBRA)

Bibliografía citada:

- MARÍAS, J. (2002): *Tu rostro mañana, 1 Fiebre y Lanza*, Barcelona, 2008.
- (2004): *Tu rostro mañana, 2 Baile y sueño*, Barcelona, 2008.
- (2007): *Tu rostro mañana, 3 Veneno y sombra y adiós*, Barcelona, 2008.