



Los inicios de Javier Marías (y 2): la vanguardia como forma de antifranquismo



Javier Marías. Fotografía: Gonzalo Merat.

(Viene de la primera parte)

La insatisfacción de Javier Marías ante el estado de la literatura española heredera de las condiciones de la posguerra, lo había inducido a buscar sus referentes y modelos en las tradiciones literarias extranjeras (sobre todo la de lengua inglesa, entre finales de los setenta y comienzos de los ochenta emprendería traducciones de autores difíciles de esa tradición como Laurence Sterne, Joseph Conrad o sir Thomas Browne) y en un autor español contemporáneo como Juan Benet, quien además compartía con él la visión negativa del realismo y el costumbrismo españoles.



Dentro de este panorama, Benet, a través de su magisterio personal, fue una figura trascendental en la formación de Javier Marías como escritor. Y, en un sentido más amplio, tuvo un enorme efecto revulsivo en la literatura española de la época. Porque el ejemplo que pragmáticamente representaba la obra de Benet conectaba con unas ansias de renovación generacionales que pretendían dejar atrás los presupuestos políticos y estéticos que habían sido dominantes en el campo literario del franquismo. Benet fue muy contundente y supo argumentar con brillantez su desdén hacia muchas de esas propuestas literarias dictadas por el antifranquismo, demasiado dependientes de la coyuntura sociopolítica y que, además, a su entender, carecían del necesario empaque literario (esa fue la tesis fundamental que expuso en su imprescindible ensayo *La inspiración y el estilo*, y sobre la que volvió una vez y otra en sus escritos sobre literatura a lo largo de su vida).

El rechazo de cierta estética realista, que es uno de los nexos de unión más evidentes entre los dos novelistas, lo hará también suyo Javier Marías, un realismo asociado a la novela de costumbres y, en particular, al tipismo español, lo que Marías parece englobar también en el concepto de «novela castiza», lo mismo que el rechazo del «didactismo», o moralismo, en literatura, es decir, la transmisión de un mensaje con ínfulas moralizantes, que es la idea motriz que regirá el proyecto de los irónicos «cuentos didácticos» firmados junto a Azúa y Molina-Foix. Por el contrario, creo que con la obra primera de Javier Marías, se volvía a poner el énfasis en lo puramente literario y se estaba volviendo a legitimar en los años setenta, la idea de una vanguardia artística: al lector se le pedía que activase unos nuevos mecanismos de lectura, una manera distinta de acercarse a la literatura; un lector que no era aún entonces demasiado numeroso en España, pero cuyo perfil prefiguraba el del lector español de la democracia.

Todo este despliegue inicial, visto con la suficiente perspectiva y tomado en su conjunto, consiente que se establezca un paralelismo con «el ideal de *tabula rasa*» que el estudioso del arte de vanguardia Renato Poggioli identificó como una fase inicial por la que atraviesan los movimientos de vanguardia: es decir, una actitud de beligerancia ante la autoridad de la tradición del pasado. Dicho en otras palabras, que uno de los principales elementos



constitutivos del espíritu del arte de vanguardia es esa actitud de antagonismo polémico frente a aquello que lo precede en el campo artístico.

De la misma manera en que desde el romanticismo hasta las vanguardias históricas de los veinte y treinta del pasado siglo, el arco temporal durante el cual el arte se autonomiza y socializa al mismo tiempo, todas las manifestaciones artísticas organizadas se han articulado sobre la entidad dinámica del movimiento, un grupo social cohesionado de artistas, frente a lo estático de la tradición anterior al romanticismo, fundamentada en la escuela, el taller y el respeto a lo tradicional. Por esta razón, Poggioli vio también en el «mito romántico» del *Zeitgeist*, el espíritu del tiempo que los jóvenes artistas, de modo semiconsciente, se proponen encarnar, el principal elemento constitutivo de la actitud de vanguardia. Unos artistas lo bastante jóvenes y lo bastante recién llegados como para que su visión del arte no esté comprometida por las reglas determinadas para la mayoría de sus contemporáneos de más edad, que agrupan sus fuerzas para marcar el campo en la batalla por la legitimidad como una demostración de unidad ante las fuerzas de aquellos a quienes perciben como enemigos. Y a menudo, claro, son inflexibles e intransigentes, taxativos y contundentes en sus juicios negativos, y no muestran ni el menor rastro de voluntad de consenso.

En la irrupción de los escritores de la generación de Marías, vamos a encontrar todos esos elementos comúnmente asociados a la vanguardia: el activismo, la autopropaganda, el fuerte deseo de incidir socialmente en el medio literario. Síntomas todos ellos de esa actitud agonística, de enfrentamiento, iconoclasta, hasta nihilista, en el sentido de querer hacer esa *tabula rasa* de los valores del pasado. El vituperio del pasado reciente es evidente, en fin, que formó parte de sus enseñanzas más destacadas. Esta clase de rechazo radical es el que, por encima de otras consideraciones, cohesionaba inicialmente a los grupos de vanguardia. En política, en el caso estudiado, ello conllevaba también el rechazo del régimen franquista y el campo cultural asociado a él, cosa que incluía asimismo la literatura social y comprometida del antifranquismo, lo que equivalía al rechazo de la España *de* Franco en su conjunto. El franquismo era aquello que lo deformaba y contaminaba todo, algo así como el pecado



original de todo el estado de la cultura española de ese tiempo.

Muchas de las tentativas primeras de esos escritores fueron simplificadas como «esteticistas», y «esteticismo» fue también una crítica habitual a las primeras novelas de Javier Marías, puesto que en tanto que novelas que parodian la forma del relato de aventuras eran autorreferenciales (y se correspondían bastante cabalmente con el eclecticismo culturalista e irónico de los «novísimos» en el ámbito de la poesía; por supuesto, un tratamiento pleno de la cuestión nos llevaría a ocuparnos de las reales diferencias entre ellos, pero lo que aquí más me interesa es destacar sus semejanzas) y por ello conllevaban un enfoque distinto al del realismo sobre la forma literaria y, por ende, sobre el lenguaje como manifestación primordial de la cultura. Y, por eso, precisamente, no es menos cierto que ese llamado «esteticismo» vehicula por igual las ansias de transformación social, de crear un campo literario nuevo en un país nuevo, e impensado por la cultura de la oposición a la dictadura y su ética de resistencia al franquismo.

Marías ya había dejado atrás el paradigma propio de la cultura que dominó el campo literario español de la dictadura a partir de los años cincuenta, sustentada en la lucha contra el régimen mediante la praxis literaria como medio de circundar la censura. El suyo era un nuevo enfoque, propio de los campos literarios de los países democráticos, y podría resumirse parafraseando las palabras de Félix de Azúa en su poética de *Nueve novísimos*: juzgar la literatura desde la literatura, y no desde la tribuna electoral. Para llegar a él era necesario negar radicalmente el paradigma anterior. El propio Javier Marías escribiría en *Desde una novela no necesariamente castiza* que la novela del realismo comprometido manifestaba tácitamente una desconfianza hacia «"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 [...] de aquellos decenios era [...] el fiel reflejo de la indigencia intelectual que vivía la España de Franco».

Esta aparición puede verse como un acontecimiento disruptivo que derriba la anterior concepción de lo artístico, aunque no siempre sea fácil poder trazar una línea que marca un



límite preciso entre el «antes» y el «ahora». Este complejo proceso de renovación, restitución o reconstrucción de la lógica literaria interrumpida por la guerra civil, las circunstancias de la posguerra y la dictadura, puede esclarecerse mediante la analogía de la aplicación al campo artístico del concepto psicoanalítico de la «acción diferida», de modo parecido a como lo ha aplicado el crítico de arte Hal Foster para explicar la lógica interna de las vanguardias históricas y la neovanguardia de finales del siglo XX en las artes plásticas y visuales. Así, apoyándose en las ideas de Freud y Lacan, de quienes toma el concepto a propósito de la configuración de la personalidad individual, Foster, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, 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*)».

Foster utiliza así esta idea para dar cuenta de la imposibilidad de delimitar de manera clara y unívoca el paso de transición temporal entre las diferentes etapas de ese mismo continuo que es la modernidad artística; una modernidad que ya hacia 1859-1860 Baudelaire definía como «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable».

Esta noción de la «acción diferida» que recodifica el pasado no solo nos sirve, al hilo de Foster, para explicar el funcionamiento asincrónico de la modernidad, o el modo en que las obras innovadoras son incorporadas a la tradición, una tradición que resultar ser así dinámica y no estática, según la define Poggioli, que así tradicionaliza y asimila en su propio engranaje la idea de «ruptura», como ya vio Harold Rosenberg en *La tradición de lo nuevo* y después Octavio Paz en *Los hijos del limo*, sino que puede emplearse para ilustrar igualmente la dificultad de periodizar con rigidez la mutación en España de la cultura del franquismo hacia la cultura de la democracia. Dicha cultura perteneciente al franquismo estaba fatalmente asociada a él e incluía la cultura del antifranquismo, y por eso la nueva generación debía reaccionar contra los presupuestos de esta última también. Acabar, en



efecto, con la España *de* Franco; con la que está del lado de la dictadura y con la opositora también.

El recorrido lo habían iniciado algunos de los escritores de la **generación del 50** y fue coronado por la siguiente generación, que, en su ejercicio literario, da muestras ya evidentes en los últimos años de la dictadura, de formar parte de una cultura democrática que anticipa a un público lector propio de sociedades desarrolladas y libres. Como también lo hace en su actitud pública al establecer una distancia nítida entre su labor de creador y su actitud como ciudadano (algo muy evidente en el caso de Javier Marías, que desarrollaría una importante labor **articulística** a partir de los años noventa).

En suma, la labor de aquella generación consistió en una reincorporación de España a las corrientes estéticas internacionales, y una recuperación de la modernidad literaria de la que España había quedado aislada. En mi opinión, en este sentido, la obra de Marías se inscribe dentro de una corriente de normalización cultural, de reconstrucción de una lógica interna de la literatura española, que llevaba aparejada también de manera tácita la recuperación de una «razón» democrática (la expresión «reconstrucción de la razón democrática», es la acertada fórmula con que Vázquez Montalbán, en *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, describió lo sucedido en este periodo), unos cimientos democráticos que iban a terminar por emerger a la superficie una vez muerto el dictador.

Esta reconstrucción de la «razón democrática» conllevaba una recuperación de la modernidad literaria cercenada por la guerra civil y la represión y la autarquía del franquismo, y tuvo que pasar por un momento inicial de repudio de todo lo español. Como ha explicado Javier Marías, para él y para muchos de los escritores de su generación, la cultura del antifranquismo estaba también «manchada» por el régimen, y era en su estrechez de miras un signo más de la pobreza intelectual de la España de Franco. Por eso la rechazó, como rechazó la imagen oficial del país, su folclorismo, una abstracción separada de los españoles y construida por la propaganda de la dictadura, y en este sentido la negación inicial de España es un rechazo de un nacionalismo con el que no se



Los inicios de Javier Marías (y 2): la vanguardia como forma de antifranquismo

identificaba.

Como he tratado de explicar con estas líneas, esta acción inicial negadora del pasado inmediato se corresponde con la típica actitud vanguardista que estudiaba Renato Poggioli en el marco de las vanguardias históricas. En no escasa medida este relativo extrañamiento con respecto a la tradición nacional explica la duradera imagen pública de Javier Marías como autor extranjerizante, que lo ha acompañado durante mucho tiempo, y tal vez explica también algún malentendido más reciente relativo a su figura.