

POÉTICAS DE LA ERRABUNDIA¹: UNA APROXIMACIÓN COMPARADA
A LA OBRA DE THOMAS BERNHARD Y JAVIER MARÍAS

Alejandro Gil Redondo - Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El presente artículo muestra el parentesco que las trayectorias novelísticas de Javier Marías y Thomas Bernhard guardan entre sí, a partir de una misma poética implícita compartida que aboga por un uso sugestivo del tiempo narrativo y un claro desapego por los modelos miméticos tradicionales. Tal concepción formal desemboca en una misma recurrencia temática acerca de los límites del lenguaje y de la operatividad de la ficción. **Palabras clave:** Javier Marías, Thomas Bernhard, poética, literatura comparada, ficción.

Abstract: This essay shows the relationship between the novelistic paths developed by Javier Marías and Thomas Bernhard, both based on a shared implicit poetics that stands up for a suggestive use of narrative time and a clear disregard for the traditional mimetic models. This formal conception leads into the same thematic recurrence on the limits of language and the effectiveness of fiction. **Keywords:** Javier Marías, Thomas Bernhard, poetics, comparative literature, fiction.

La renovación formal que caracteriza a varias de las obras más representativas de la literatura del siglo XX, muestra, de una parte, el influjo de las filosofías imperantes que toman al sujeto experimentador como protagonista y único intérprete posible de la realidad que lo circunda y, de otra, el descreimiento de los modelos miméticos ligados a la tradición realista y naturalista. Figuras tales como las de Marcel Proust, James Joyce o Virginia Woolf dieron vuelo a la relevancia insustituible que la subjetividad ostenta en la aprehensión intelectual de aquellos acontecimientos que conforman lo cotidiano —por lo demás, prosaicos en su nimio valor histórico—, invocando la facultad narrativa del individuo moderno para lograr ponerlos en orden, conferirles un aceptable sentido coral y eludir así el vértigo ante el absurdo de la propia existencia. Este hecho motivó que, bajo aquel tejido estético tan novedoso, se pudiese auscultar una conciencia manifiesta de que cuanto ha movido y moverá la rueda del mundo es siempre fruto de diversas e inevitables razones de carácter trivial, las cuales ya habían sido identificadas modélicamente con anterioridad. Por tanto, no se presentará a través de estos autores una permuta temática. Sin embargo, se reparará en que el modo en que son recibidas y acogidas intelectivamente dichas causas motoras no es sino un anagrama que reescribe la realidad, un conflicto formal cuya

resolución radica en el proceder con que se da cuenta de ella. Por ello, en aras de formular una consideración divergente de los temas, se entronizó la libertad compositiva del narrador —entendida aquí como licencia ilimitada de intervención sobre la *dispositio* y la *elocutio* del discurso lingüístico-textual— que devino en una interpretación reformada del concepto de tiempo narrativo.

El nuevo paradigma estético se cimentó al albor de los diferentes modelos ideológicos, históricos y filosóficos que lo acompañaron. El legado del expresionismo romántico sostuvo el foco de atención en el axioma que afirmaba al sujeto como tamiz principal en la producción y la recepción de ideas. A su vez, el amparo conceptual que fundamentaba estos nuevos vectores artísticos se hallaba en el desarrollo progresivo de las diversas corrientes hermenéuticas y en el ascenso de la fenomenología, herencias ambas de un idealismo alemán que principiaba la noción de subjetividad fuerte que toma conciencia del mundo. Junto a estos desplazamientos se sumó la decadencia positivista, cuyo optimismo epistemológico se vio asediado por la incapacidad de ofrecer respuestas convincentes a la constante convulsión histórica y científica que arreciaba en Europa y dejaba paso a una realidad compleja e inestable. Paulatinamente, se produjo un repliegue del individuo sobre sí mismo que condujo al auge del pensamiento existencia-

1. El término se toma a partir del artículo de Javier Marías titulado «Errar con brújula», incluido en el volumen *Literatura y fantasma* consignado en la bibliografía anexa. La fertilidad denominativa del vocablo queda probada a partir obras como la del crítico Alexis Grohmann, *Literatura y errabundia*, en la que hace uso del mismo concepto para definir las obras de algunos autores españoles, entre los que se encuentra el propio Marías.

lista y psicoanalista. Finalmente, las sucesivas oleadas posmodernas y post-estructuralistas, impregnadas de pesimismo y abocadas a promover una actitud escéptica ante la realidad de la vida, anegaron toda esperanza de encontrar aquellos universales cuya posibilidad efectiva había inspirado las filosofías de la Modernidad. Esta progresiva consolidación de la mirada suspicaz y desengañada ante la realidad tuvo un efecto inmediato en el plano estético a través del creciente interés por la observación analítica del lenguaje. El formalismo, el estructuralismo, la semiótica o la deconstrucción, desde enfoques disímiles, dieron buena cuenta de ello. A pesar de alcanzar conclusiones muy discordantes entre sí, sus proposiciones de partida compartían la aserción de que la realidad constituye ante todo un problema semiótico articulado mediante el lenguaje y que es, por tanto, susceptible de interpretarse no unívocamente. En consecuencia, los contornos de lo real se revelaban en completa dependencia del perímetro delineado por la palabra que lo describe, tal y como había preconizado Wittgenstein. Así, ante la amanecida necesidad de expresar *mejor* una realidad difusa, debía encontrarse una vía formal que lograra enunciarla fielmente.

Con todo, la novela no perdió interés como soporte predilecto de las nuevas inquietudes creativas. Ocurrió precisamente lo contrario: lejos de considerarla rendida a un forzoso declive, se expandieron sus límites expresivos y exhibió una impronta heterogénea y de voracidad omnívota que rememoraba el carisma proyectivo que Schlegel atribuía a la poesía romántica: se muestra permanentemente inacabada, siempre en proceso de concluirse. El género novelístico permitía además la absorción de características definitorias de otras taxonomías, de modo que, hibridándose sin fin, se deslizaba intencionadamente hacia un espacio de a-genericidad. Así, paralelamente se alcanzaban dos objetivos: por un lado,

el remozamiento del género y el incremento de su potencialidad expresiva mediante una rejuvenecida complejidad estructural; por otro, su recuperación como género distintivo, señero, muy alejado del estaticismo formal característico del siglo XIX. Este desempeño en la metamorfosis anatómica de la novela se concretó en el uso de nuevas técnicas que permitiesen reflejar la transfiguración de la realidad mediante el subjetivismo: el fluir de la conciencia a través del monólogo interior, la ruptura de la linealidad temporal mediante analepsis y prolepsis, o el multiperspectivismo narrativo, permitieron armonizar las inquietudes subjetivas desde un espacio lingüístico muy personal². Así mismo, de entre las inquietudes temáticas asociadas al cambio fenomenológico, sin duda primó el interés por el modo en que se percibe el tiempo. Las novelas tendieron a concentrar su acción en espacios temporales muy reducidos —la brevedad de un día o de unas horas— a la par que crecían en páginas, amplificando el detalle sobre los acontecimientos que en ellos tenían lugar. Se recurría así a las digresiones, con el fin de profundizar en lo nimio y mostrar el engranaje oculto de la realidad mediante el enlentecimiento de sus latidos. La novela contemporánea, tal y como la describía Ortega y Gasset, con el fin de resultar intensa y detallada, había por tanto de ser morosa y especulativa, lo que equivale a reducir el peso específico de la trama para amplificar al máximo el valor semántico de lo descrito en ella³.

Expuesta de modo somero, esta es la herencia que tanto Thomas Bernhard como Javier Marías reciben y a la que decidieron acogerse para concretar sus propuestas novelísticas. Su primer impulso estilístico común radica en la experiencia crítica sobre el canon que los precede, dentro del cual desean distinguirse impugnando expresamente el modo realista que imperaba en la tradición europea cuando deciden iniciarse en el oficio⁴. El propio Marías, fatigado

2. A este respecto, comentaba Samuel Beckett sobre el *Finnegans Wake* de Joyce: «Aquí, la forma es el contenido, y el contenido es la forma. Puede usted quejarse de que este material no está escrito en inglés. Pero es que no está escrito después de todo».

3. Así lo expresa Ortega: «Es un error creer que [la intensidad] se obtiene contando muchos sucesos. Todo lo contrario: pocos y sumamente detallados, es decir, realizados. Como en tantas otras cosas, rige aquí también el *non multa, sed multum*. La densidad se obtiene, no por yuxtaposición de aventura a aventura, sino por dilatación de cada una mediante prolija presentación de sus menudos componentes. Mi idea [...] es, pues, que el llamado interés dramático carece de valor estético en la novela, pero es una necesidad mecánica de ella» (Ortega y Gasset, 2009: 152-153).

4. «[Teníamos] la conciencia de no desear escribir necesariamente sobre España ni necesariamente como un novelista español. [...] La tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista. [...] Al declinar la herencia natural, nos sentimos libres de abrazar cualquier tradición» (Marías, 2014, 55-

de la literatura que la crítica declara vigente entonces, recae en Bernhard de forma anecdótica durante un paseo por una librería, instante en el cual repara en una obra del autor austriaco traducida al francés: *Trastorno*. Es un hecho constatable que Marías fue el introductor de la obra de Bernhard a la lengua española. Entre los años 1975 y 1978, el autor español formaba parte del consejo asesor de la editorial Alfaguara, con potestad para pedir opciones sobre títulos de su conocimiento en cualquier lengua. Apostó entonces por la inclusión de *Trastorno* y *La calera* en el catálogo. De igual manera, Marías no ocultará después su devoción personal por Bernhard, por quien ha expresado su afecto en numerosas ocasiones, así como la influencia estilística que éste ha tenido en su prosa⁵. No resulta extraño que así sea puesto que la propuesta literaria de ambos, tal y como admite el caballero Tristram Shandy⁶ al intentar definir su propia empresa novelística, resultará ser digresiva y progresiva a la vez. Esa actitud declaradamente contradictoria de Sterne, cuyo corolario moderno inmediato se encuentra en Joyce o en Proust, describe la estela secundada por Bernhard y Marías. Siguen una misma trayectoria orteguiana que apela a un mínimo de trama que mecanice el dinamismo narrativo y a un máximo de morosidad que permita ahondar en la complejidad de los fenómenos observados. Por ello, su formato discursivo se muestra ambicioso, flexible, abarcador. En este sentido, se produce la alineación con el Schlegel admirador de un Cervantes que plantea la novela como un conjunto polimórfico y de fronteras lábiles que permanece en constante progresión y abierta a los préstamos intergenéricos. Al hilo de esta categorización, resulta significativo que Marías vuelva a ejemplificar a través de Bernhard:

La forma narrativa dominante de este siglo [...] ha sido sin lugar a dudas la novela, ese género que, por no haber existido «siempre», se ha intentado que dejara de existir repetidamente [...]. Pero, lejos de desaparecer, lo que la novela ha ido haciendo en las últimas ocho o nueve décadas ha sido apropiarse de casi todo, invadir y anexionar territorios que en otros siglos le estaban prohibidos y de los que se diferenciaba con claridad. Si se piensa que tan «novela» es el *Quijote* como [...] *Trastorno*, de Bernhard, [...] se comprueba cómo ese género se caracteriza principalmente por su falta de características propias o, dicho de otro modo, por las debilísimas semejanzas entre las obras que se califican de novela. Lo cierto es que esa indefinición, o esa condición camaleónica, ha resultado ser el antídoto para cuantas enfermedades se le han diagnosticado (Marías, 2014: 267).

Bernhard termina de ilustrar la idea apuntalando el factor introspectivo e indagatorio de su modelo literario, en el cual se descarta lo superficial y se opta por penetrar en la espesura de lo que, por completo o incómodo, permanece oculto:

[Pretendo] omitir por completo las cosas que todo el mundo sabe. Sólo estorban, carecen de interés. Los procesos interiores, que nadie ve, son lo único interesante en la literatura en general. Todo lo exterior se conoce. Lo que nadie ve es lo que tiene sentido escribir (Bernhard, 1998: 115).

Estos procedimientos de narración especulativa encuentran previamente su paralelismo en el propio acto de la creación literaria, pues el descarte del género narrativo *stricto sensu* deviene en una actitud propensa a la conjetura. Javier Marías apela a esta estrategia creativa como mecanismo fundamental para concebir sus trabajos, a la par que recalca las

57). «Siempre he tenido la impresión, cuando escribo, de que estoy en un lugar que todo el mundo sabe dónde está, y me ahorro el resto. De esa forma dejo a la gente libertad de movimientos. [...] Describir la naturaleza es de todas formas absurdo, porque todo el mundo la conoce. Es idiota» (Bernhard, 1998: 114).

5. La circunstancia exacta de este hallazgo es expuesta con detalle por el propio Marías en el artículo «Mi trastorno» (2014: 321-323). Su gratitud en la herencia literaria que recibe de Bernhard, en «Adicción» (2014: 319-320).

6. Javier Marías fue galardonado con el premio Fray Luis de León en 1978 por su traducción de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Declara abiertamente las herencias que de él ha recibido, destacando varios de los rasgos propios de la novela contemporánea aquí descrita: «Vi cómo se podía suspender el tiempo una y otra vez, cómo se podían aplazar o diferir los acontecimientos, la historia, sin perder por ello interés; [...] cómo cabía ser grave y bromista al mismo tiempo, declaradamente imitador y profundamente original; cómo el ritmo de la prosa lo es casi todo a la hora de envolver y arrastrar al lector» (*El País*, 30 de diciembre de 2011).

LITERATURA COMPARADA - Thomas Bernhard y Javier Marías

influencias que ha tomado en la aplicación de este sistema:

[Hay] escritores que, por así decirlo, trabajan con mapa, y antes de ponerse en marcha conocen ya el territorio que deben atravesar. [...] Yo trabajo más bien con brújula, y no sólo ignoro cuál es mi propósito y de qué quiero o voy a hablar en cada oportunidad, sino que también desconozco enteramente la representación, [...] tanto lo que suele llamarse trama, argumento o historia cuanto la apariencia formal o estilística o rítmica, y la estructura también. [...] Ese no saber me permite [...] instalarme en lo que llamaré la *errabundia* [...]. Cervantes o Sterne o Proust, o más modernamente Nabokov, Bernhard o Benet han sido maestros en esa errabundia de los textos, o, si se prefiere, en la divagación, la digresión, el inciso, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada y autónoma, respectivamente. En ninguno de ellos, sin embargo, podría decirse que su inclinación sea gratuita, o que no sea «pertinente» o «esencial» al relato. Es más, son esas inclinaciones las que posibilitan el relato de cada uno de ellos (Marías, 2014: 101-102).

Luego la errabundia es el factor cardinal que explica el recurso de las sucesivas técnicas de dilación discursiva, la morosidad a la que apelaba Ortega. Es, por tanto, un acto de fidelidad hacia su poética lo que induce a Bernhard y a Marías a mostrar su perfil *shandy*. No obstante, detrás de esta recusación del estándar mimético, se revela la plena conciencia autoral de no poder trascender el lenguaje sus propias barreras. Y, aun constatando fehacientemente la imposibilidad de lograrlo, se abraza el sinsentido de desear hacerlo y se analizan las consecuencias que de ello se derivan. Por este motivo, los narradores suelen presentarse irónicos y distantes, dejando entrever un talante que, o bien se colma de mordacidad, o bien disecciona el conflicto desde una mirada trágica y corrosiva. Reconociéndose dueños únicos del relato, se ven abocados a asumir por entero las limitaciones de su encomienda, por lo que continuamente vagan y se replantean cuál es su papel, qué sentido tiene y qué secuelas resultan de ejercerlo. Esta concepción del oficio narrativo determina el en motivos literarios y estructuras sintácticas

semejantes. A partir de la testarudez del narrador que relata herido por la asunción de los límites del lenguaje, toma cuerpo un estilo obsesivo, saciante y vehemente, afanado en hacer suya la anhelada precisión referencial. Como Sísifo, los narradores de Bernhard y de Marías están condenados a sufrir el lastre de su inoperancia una y otra vez:

Nos hemos resignado con el hecho de que, aunque la mayor parte del tiempo en contra de nuestra voluntad, tenemos que existir, porque no nos queda otro remedio y sólo porque una y otra vez, cada día y cada minuto nos resignamos de nuevo a ello, podemos continuar (Bernhard, 2010: 103).

Este dolor existencial radica en la inevitabilidad del acto comunicativo. Aunque la empresa resulte prácticamente inasumible, quizás podría elegirse enmudecer y así salvarse: «Calla, calla y no digas nada, ni siquiera para salvarte. Guarda la lengua, escóndela, trágala aunque te ahogue [...]. Calla y entonces sálvate» (Marías, 2002: 19). Sin embargo, el silencio conquistado sería siempre parcial, pues nunca puede evitarse escuchar: el oído se presta siempre voluntarioso a captar lo que otros dicen, pues nuestros oídos *ven* aun sin querer ya que «los oídos carecen de párpados⁷ que puedan cerrarse instintivamente a lo pronunciado, no pueden guardarse de lo que se presiente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde» (Marías, 1992: 80). De constatar este hecho trágico, brota una inquietud incesante por la repercusión que lo ficcional tiene sobre el discurrir de las cosas: «el mundo depende de sus relatores y también de los que oyen el cuento» (Marías, 1994: 299). Además, se evalúa si existe la posibilidad certera de que un relato ofrezca verdadera cuenta de la realidad: «por el mero hecho de contar [lo sucedido] ya se está deformando y tergiversando [...]. Relatar lo ocurrido es inconcebible y vano» (Marías, 1998: 9-10). Finalmente, no queda otra posibilidad que aceptar el impacto que las narraciones tienen sobre la realidad, pues «las cosas no acaban de existir hasta que se las nombra» (Marías, 2002: 27), por lo que el relato es «casi lo único que cuenta» (Marías, 2002: 27).

7. Esta misma sinestesia vista/oído también es empleada por Shakespeare —referente declarado de Marías—, en concreto en su soneto XXIII: «O!, learn to read what silent love hath writ: / to hear with eyes belongs to love's fine wit». Del mismo modo, tampoco es casualidad que el rey Hamlet caiga envenenado tras verterse en su oído el veneno mortal a manos de Claudio.

Los narradores tienden así a sopesar una y otra vez su papel, admitiendo el poder que las palabras poseen y la tendencia de éstas a envenenar tanto a quienes las pronuncian como a quienes las acogen. Se reconocen las secuelas que acarrea referir historias y, en no pocas ocasiones, se deja entrever el arrepentimiento causado por ejercer el papel de narrador o de oyente —roles que suelen aparecer solapados en las obras de Marías—; quienes relatan se muestran flemáticos al entregarse a su inútil tarea, son condescendientes, se amonestan a sí mismos, pero siempre a sabiendas de cuanto implica ponerse en marcha y de lo paradójico que resulta iniciarse en el habla para afirmar que debería evitarse el acto narrativo⁸. Por ello, es significativo que casi todos los principios novelísticos de Javier Marías muestren el mismo tipo de formulación inicial: oraciones muy medidas en las que suele sustanciarse el total semántico de la obra y que, las más de las veces, versan sobre los efectos desagradables de contar historias⁹. Por su parte, Bernhard también explica minuciosamente la capitulación última del errante: el constante aplazamiento de la verdad, relegada siempre a un espacio inalcanzable para el lenguaje, conduce a todo narrador al fracaso denotativo y al consecuente falseamiento más o menos voluntario de la realidad:

Cuando estamos a la búsqueda de la verdad sin saber cuál sea ésta, que no tiene de común con la realidad sino la verdad que no conocemos, estamos a la búsqueda del fracaso, de la muerte... de nuestro propio fracaso, de nuestra propia muerte, por lejos que se remonten nuestro pensamiento o nuestros sentimientos, o nuestra imaginación o por lejos que miremos hacia el porvenir (Bernhard, 2009a: 98).

El narrador acomete la tarea con la ansiedad que le supone desear esclarecer su posición moral tras confirmar que no llegará a decir nada verdadero, y se angustia al evidenciar que, por más que merodee y se agite, no logrará hacer pie sobre nada firme

en tanto que cierto. Por tanto, la competencia narrativa pasa a considerarse como un mero accidente de la condición humana: una inevitabilidad que, cada vez que se practica, deja traslucir sus fronteras cuando pretende dar cuenta de la realidad:

Todo lo comunicado puede ser sólo falsificación y falseamiento, y por consiguiente sólo se comunican siempre falsificaciones y falseamientos. [...] La memoria se atiene exactamente a los acontecimientos y se atiene a la cronología exacta, pero lo que resulta es algo muy distinto de lo que fue realmente. [...] Tenemos que decir que nunca hemos comunicado nada que fuera la verdad, pero durante toda nuestra vida no hemos renunciado al intento de comunicar la verdad. Queremos decir la verdad, pero no decimos la verdad. Describimos algo verídicamente, pero lo descrito es algo distinto de la verdad. [...] Sabiendo esto, hubiéramos debido renunciar hace tiempo a querer describir la verdad y, por consiguiente, renunciar a escribir en general. [...] La sensatez me ha prohibido ya hace tiempo decir y escribir la verdad, porque con ello, sin embargo, sólo se dice y se escribe una mentira, pero escribir es para mí una necesidad vital, y por eso, por esa razón escribo, aunque todo lo que escribo no sea sin embargo más que una mentira que se transporta a través de mí como verdad. Sin duda podemos exigir verdad, pero la sinceridad nos prueba que la verdad no existe. [...] La verdad sólo es, para nosotros, un deseo piadoso (Bernhard, 2009b: 135-137).

La propuesta, lógicamente, hace también partícipe al lector, que se ve exigido a no perder la atención y a entrar en el juego secuencial de variantes sintácticas que configura un tejido textual muy tupido¹⁰.

La itinerancia digresiva promueve el desarrollo de una arquitectura sintáctica compleja, a menudo proyectada mediante la concatenación de oraciones coordinadas y subordinadas que tienden a replicarse

8. Ilse Logie, tomando el concepto del filósofo Roberto Esposito, define esta actitud *Bartleby* como ‘farmacológica’ —el acto de hablar, la palabra, es pues entendido como *phármakon*—, por constituir «una estructura de doble vínculo [...], una oscilación paradójica entre las dos partes del mandato ‘cuéntame/no me cuentes’» (Grohmann y Steenmeijer, 2009, p.187, n.10).

9. Así arrancan algunas de sus novelas que reflejan este rasgo ‘farmacológico’: «No he querido saber, pero he sabido» (*Corazón tan blanco*); «Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo» (*Negra espalda del tiempo*); «No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde a seres que jamás han existido» (*Tu rostro mañana I. Fiebre y lanza*).

10. La participación activa del lector es definitiva dentro de este tipo de concepción novelística. En este sentido, las novelas de Bernhard constituyen una cima en la exigencia lectora, en tanto que, en su mayoría, supone adentrarse en textos concebidos como un único párrafo. Casi todos sus trabajos se construyen de principio a fin sin incluir ni un solo punto y aparte.

sin aparente remisión. El discurso serpentea progresivamente e incluso se corrige a sí mismo para introducir matices. Se pone de manifiesto, por tanto, la búsqueda de la escrupulosidad expresiva mediante el tanteo de los términos que el narrador necesita para ajustar su discurso, ofreciendo variantes léxicas y sintácticas. Se transmite así una falsa impresión de improvisación, de pensamiento vivo que se construye sobre la marcha —lo que los anglosajones denominan *work in progress*— sin perder nunca la coherencia. Es mucha la masa textual que deben poner en funcionamiento, sancionando así las palabras de Ortega:

Hay que aceptar las cosas como son. La novela no es un género ligero, ágil, alado. [...] El poeta puede echar a andar con su lira bajo el brazo, pero el novelista necesita movilizarse con una enorme impedimenta, como los circos peregrinos y los pueblos emigrantes. Lleva a cuestas todo el *atrezzo* de un mundo (Ortega y Gasset, 2009: 177).

Dentro de esta horma narrativa, la disección del mecanismo con que opera el tiempo ocupa un espacio privilegiado. El vértigo que conlleva su percepción subjetivada proviene de la dificultad que implica formular una identidad estable a través de él, un ser quieto en el tiempo. Ante el infranqueable escollo de concebir la inmutabilidad del ser, Bernhard y Marías confirman con cierta resignación el *Dasein*-heideggeriano: sólo se puede *ser-ahí*, ser a través de los hechos en el tiempo y, por tanto, sometidos al designio de una narración que los ordene y sistematice. Por eso no se prefigura nunca en ellos un paisaje textual que presente una evolución argumental clásica que nazca, discurra y desemboque con continuidad y carácter de completitud. Únicamente se co-teja la presencia temporal del ser a partir de una voz que describe cuanto acontece: tarde o temprano esa presencia se evanecerá, justo en el mismo instante en que la voz narrativa se apague o decida reconstruir todo lo ocurrido hasta entonces. Siguiendo esta directriz, la percepción subjetiva del tiempo encuentra su correspondencia directa en el análisis histórico de la memoria tanto personal como colectiva. La ilegibilidad del pasado es una idea recurrente en ambos autores, los cuales se interrogan acerca de la necesidad de refrendos o refutaciones que lo desbrocen. Su

propuesta interpretativa y descriptiva sobre el tratamiento analítico que la Historia recibe en las sociedades contemporáneas, bien podría identificarse con la lectura de un palimpsesto: los sucesivos testimonios y relatos que sobre el pasado se tienen, al acumularse indiscriminadamente, confunden aún más los hechos y nublan la objetividad teórica que a la disciplina histórica se le atribuye. En la consciencia del peligro que eso supone, se advierte con insistencia sobre la reciente propensión a incentivar la reescritura de la memoria histórica, bien sea mediante la ocultación de determinados acontecimientos relevantes, bien a través de la reinterpretación interesada de lo sucedido. Obras como *Tala*, *Helada*, *Corrección* o *Tu rostro mañana* dan buena cuenta de ello.

Sepultada pues toda vocación trascendente, sólo resta la alternativa de erigir un estilo propio: aceptar el *Dasein* al desnudo, sin otro cometido que el de plasmar una personalidad a través de la forma literaria. El camino pasa por admitir la turbación de la extrañeza de ambulatoria, afrontando que no se podrá transgredir nunca la severidad denotativa que impone todo lenguaje. Es lo que Ortega denomina 'voluntad de estilo': «Estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización» (Ortega, 2009: 93). De esta manera, Marías y Bernhard asumen la propuesta orteguiana construyendo artefactos clausurados al lector habituado al pacto imitativo:

Hace falta que el autor sepa primero atrarnos al ámbito cerrado que es su novela y luego cortarnos toda retirada, mantenernos en perfecto aislamiento del espacio real que hemos dejado. [...] Es menester que el autor construya un recinto hermético, sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de la realidad. [...] Sea él todo lo «realista» que quiera, [...] pero que cuando estemos dentro de él no echemos de menos nada de lo real que quedó extra-muros. Esta es la razón por la cual nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean éstas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas. [...] El hermetismo no es sino la forma especial que adopta en la novela el imperativo genérico del arte: la intrascendencia (Ortega y Gasset, 2009: 170-172)

La condición errante adquiere en Marías y Bernhard la apariencia lúcida del fracaso ya anticipado por Wittgenstein. La voluntad de estilo es, en ellos, un arrojo elegante abocado a la derrota, consolidándose definitivamente al revestirse de esa apariencia inerte y rendida, trágica, que subraya el demarraje del escritor extraviado que se siente insatisfecho con su potencial expresivo. La deshumanización se produce al difuminarse el interés narrativo por los hechos externos y su engarce, en favor del repliegue del lenguaje sobre sí mismo: lo que acude al primer plano es el propio proceso de construcción referencial, el modo en que sus límites demarcan el espacio semántico¹¹. Por tanto, el estilo errante no conlleva el agotamiento de su inercia exploradora. De la poética explícita de Marías se colige que, mientras que todo mapa acota su territorio, la brújula se obstina en apuntar siempre y nada más que a un norte. En consecuencia, el narrador ambulante puede perseguirlo *ad infinitum*. Este fenómeno explica la reiteración de motivos y temas en las obras de ambos autores, que no son sino sucesivas órbitas de reescritura alrededor del mismo núcleo temático: en Bernhard el dolor, la genialidad artística, la absurdez vital, la misantropía, el pesimismo mordaz; en Marías las consecuencias de hablar y callar, la postergación de toda realidad, la delación. Esta resonancia se apoya en el concepto de variación musical, hecho que se hace especialmente de variación musical, hecho que se hace especialmente relevante en la prosa bernhardiana¹². En ella pueden observarse numerosos recursos de la música para componer frases, todos ellos

en el arte de la fuga. Si se quiere, la obra de Marías bien puede acogerse como una *variación* más de la obra de Bernhard, como otro satélite que describe la misma órbita ciega, prevaleciendo así la máxima literaria que sostiene la universalidad y la atemporalidad de los temas y aboca a todo autor a perfilarlos a través de nuevas y diferentes variaciones sobre ellos: «Lo que pensamos ha sido ya pensado, lo que sentimos es caótico, lo que somos es oscuro» (Bernhard, 2009: 148). Por ello, todo lo que se presenta al alcance de lo literariamente factible es un ejercicio de restauración, de readaptación o pulimento de las variaciones anteriores. Es lo que Thomas Bernhard denomina ‘corrección’: «Todos tienen el deseo de construir, pero no todos tienen la posibilidad de construir, y todos los que construyen tienen esa suprema satisfacción. [...] Corrección de la corrección de la corrección de la corrección» (Bernhard, 2010: 251 y 334).

Por último, debe hacerse constar el papel que la propia biografía ha tenido en el modo de composición novelística de ambos autores. Los dos se dejan ver en sus obras, practicando de manera más o menos declarada la autoficción. En el caso de Marías, este hecho se presenta con mayor claridad a través del ‘ciclo de Oxford’, compuesto por sus obras *Todas las almas* (1989), *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana* (2002-2007).

Ambientado en dicha ciudad, el conjunto comparte un mismo narrador y la confluencia de varios de sus personajes; recoge además, a través de diferentes ejercicios velados de ficción autobiográfica,

11. El crítico Javier Aparicio Maydeu ha detectado estas mismas derivas en numerosos autores contemporáneos, cuyo rastreo se hace siempre desde las premisas del *Tractatus*: «Wittgenstein reflexionando acerca del modo en que el lenguaje se asemeja a una suerte de máscara bajo la que se oculta el pensamiento, que deberá entonces, en el transcurso del baile de disfraces del proceso creativo, convivir con ella tratando de conseguir que el aspecto que el texto tenga no disienta demasiado del pensamiento que debe transmitir. [...] El combate silencioso que se lleva a cabo a lo largo del proceso de creación entre los medios de expresión y el contenido que expresar puede quedar en la intimidad del autor, frustrado por su incompetencia y por su esfuerzo yermo, y entonces ninguna huella quedará de él en la obra final, o puede en cambio hacerse público, en cuyo caso el lector o el espectador tendrán acceso a sus lances, esto es, a soluciones fallidas, contradicciones, reflexiones metatextuales, indicios de frustración, improvisaciones o incongruencias, soluciones alternativas, vestigios o trazas del propio proceso creativo que, si realmente debe ser fecundo, enjundioso, no será jamás previsible. [...] El esfuerzo creativo, la perseverancia constante. La lucha con las palabras. La lucha del artista con su material y su conciencia de formar parte a lo largo del proceso creativo de una ceremonia trascendente, de una liturgia que muchas veces ha devenido en la actualidad mera trivialidad, cínico simulacro» (Aparicio Maydeu, 2015: 265-269).

12. Si hay una obra del austriaco donde se refleja explícitamente esta dinámica es en *El malogrado*, la cual retrata la aniquilación artística de Wertheimer, pianista vienes, tras escuchar interpretar las *Variaciones Goldberg* a Glenn Gould y sentir el peso de la genialidad inalcanzable. Bernhard recibió una intensa educación musical en su juventud, hecho que declaró haberle afectado notablemente en su estilo de composición novelística.

LITERATURA COMPARADA - Thomas Bernhard y Javier Marías

las experiencias del autor durante su estancia oxoniense entre 1983 y 1985 ejerciendo como profesor universitario. A tenor de estas cuestiones, el propio Marías reflexiona en su artículo «Autobiografía y ficción» donde, casualmente, vuelve a escoger algunas obras de Bernhard como modelos ejemplificativos:

[El terreno autobiográfico] me interesa y me tienta no en tanto que testimonio, sino en tanto que ficción, por contradictorio que esto pueda parecer a primera vista. [...] En Europa, en tiempos recientes, la han puesto en práctica autores como Marguerite Duras y, sobre todo, el austriaco Thomas Bernhard [...]. 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 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 (Marías, 2009: 71-74).

Bernhard, por su parte, declara abiertamente el nexo que existe entre vida y obra literaria, pero aseverando la incapacidad que existe de hablar de la primera en bruto, sin pasar por el tamiz de la ficción. La vida es una cantera inevitable de temas cuya explotación ficcional requiere de una constante actitud escudriñadora que, se desee o no, se manifiesta con perseverancia en todo observador. La biografía, así dispuesta y objetivada, resuena como un eco del proyecto ficcional, el cual entreteje desde aquella las ampliaciones del territorio yermo sobre el que seguir con las disquisiciones vagabundas:

No puedo explicarle ahora mi vida, ni lo que soy. No, eso no se puede hacer. Necesitaría tres mil páginas y posiblemente se me olvidarían aún las cosas importantes, que se me ocurrirían luego. [...] Lo esencial se me olvidaría en esas tres mil páginas, y en mi lecho de muerte diría: ¡Santo Cielo!, ahora veo lo más importante de todo, ahora, al mirar desde un lecho de muerte, eso lo explicaría todo de otra manera, no tiene ningún sentido. Hay que llegar a todo por sí mismo. [...] Pero bueno, siempre ocurre algo, aunque sea una desesperación pura, algo llega siempre. Y entonces lo explotaré otra vez. Porque la vida es una explotación. Y uno se precipita sobre lo que sea, otra persona o uno mismo, no sé (Bernhard, 1991).

De modo que la consideración global de la obra de Bernhard y de Marías permite hilvanar confluencias de orden formal que se sustancian en una exploración merodeadora surgida de la iconoclasia ante los modelos miméticos, a la par que de la obsesión por lograr esclarecer el posible valor significativo del discurso. Entendido ahora el lenguaje como un vestigio de la denotación referencial, queda desactivado de su intención pragmática principal y primera, por lo que el foco narrativo se traslada al examen sistemático de su construcción: el lenguaje es una herramienta cercenada de su anteriormente consagrado poder verificativo ya que confunde, engaña y tergiversa la realidad. Aceptados estos principios, se funda a partir de ellos un modelo progresivo de novela en el que la obstinación del narrador no es otra que la de exhibir sus propias contradicciones y frustraciones al intentar dar un sentido completo a la realidad que lo convoca a ejercer su papel. Las sucesivas tentativas novelísticas, en tanto que errantes, terminan por delinear un conjunto de aproximaciones sistematizadas en torno a arquitecturas compositivas y motivos literarios semejantes en ambos autores. El rastreo de estas instancias concluye en la definición de una fuerte voluntad de estilo, a pesar de su presentación estética marcadamente paradójica y cínica. Esta expresión de la susceptibilidad ante el valor intrínseco de la palabra no es sino la proyección de una mirada intencionadamente irónica que viene a sumarse, junto a otras de diferente especie, al ingente caudal literario, cuyas aguas recogen la ambigua farmacología verbal desde el origen de los tiempos. Como constató desengañado el príncipe Hamlet— «Words, words, words»—, las palabras son y serán siempre depositarias de esencias que, simultáneamente, nos postran y nos redimen. Tanto Thomas Bernhard como Javier Marías dan a través de sus obras fiel cuenta de ello.

BIBLIOGRAFÍA:

- Aparicio Maydeu, Javier (2015): *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*, Madrid, Cátedra.
Bernhard, Thomas (2010): *Corrección*, Madrid, Alianza Editorial.

LITERATURA COMPARADA - Thomas Bernhard y Javier Marías

- , (2009a): «Discurso de recogida del Premio Nacional Austriaco de Literatura, leído el 22 de marzo de 1968», recogido en *Mis premios*, ed. y trad. de Miguel Sáenz. España, Alianza Editorial.
- , (2011): *El malogrado*, Madrid, Alfaguara.
- , (2009b): *Relatos autobiográficos. El origen, El sótano, El aliento, El frío, Un niño*, Barcelona, Anagrama.
- , (1998): *Un encuentro. Conversaciones con Krista Fleischmann*, Barcelona, Tusquets.
- , (1991): «Un horrible vacío», en *Conversaciones con Thomas Bernhard*, ed. Kurt Hoffmann, Barcelona, Anagrama.
- Grohmann, Alexis (2011): *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*, New York, Editions Rodopi.
- Grohmann, Alexis y Steenmeijer, Maarten (2009): *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: 'Tu rostro mañana' de Javier Marías*, New York, Editions Rodopi.
- Marías, Javier (1992): *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama.
- , (2014): *Literatura y fantasma*, España, De Bolsillo.
- , (1994): *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Anagrama.
- , (2011): «Mientras tú te rizas ese mechón», *El País* (30 de noviembre de 2011), p.44.
- , (1998): *Negra espalda del tiempo*, Barcelona, Anagrama.
- , (2008): *Sobre la dificultad de contar. Discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Javier Marías y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Rico*, Madrid, Real Academia Española.
- , (1989): *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama.
- , (2002): *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara.
- , (2004): *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño*, Madrid, Alfaguara.
- , (2007): *Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós*, Madrid, Alfaguara.
- Ortega y Gasset, José (2009): *La deshumanización del arte / Ideas sobre la novela*, ed. de Gloria Rey Faraldos, Madrid, Castalia.



JAVIER MARÍAS



THOMAS BERNHARD