

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/43664>

Please be advised that this information was generated on 2021-09-23 and may be subject to change.

FIGURAS ACABADAS Y FIGURAS INACABADAS EN *TU ROSTRO MAÑANA* DE JAVIER MARÍAS

Maarten Steenmeijer

Radboud University Nijmegen (Holanda)

Los narradores inventados por Javier Marías en sus novelas *Todas las almas* (1989)¹, *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) y en la falsa novela *Negra espalda del tiempo* (1998) tienen en común un estado de ánimo que podría calificarse de epistemológico. Están dominados por un discurrir que no cesa, compartiendo una conciencia cuya característica o estrategia principal es un pensamiento literario analógico o “pensamiento ocioso” (*Baile* 155) que es asociativo² sin dejar de ser, al mismo tiempo, riguroso. No se cansan de tratar de calar la realidad, de interpretar la existencia y de expresar una manera de “estar en el mundo” (*Fiebre* 27) canalizando sus propias percepciones e impresiones en razonamientos que se desplazan, se desvían y se bifurcan y que, de esta manera, van revelándose como cavilaciones, suposiciones, conjeturas, indagaciones, sondeos, deducciones, discernimientos, calibraciones o especulaciones que recalcan una de las afirmaciones más pertinentes y repetidas en *Tu rostro mañana*: “la vida no es contable.” (*Fiebre...* 127; *Baile...* 170).

No es de sorprender que esta actitud tanteante vaya acompañada de una hiperconciencia de las propias actividades mentales y los procesos epistemológicos concomitantes. Casi parece una contradicción, sin embargo, que el temperamento especulativo se combine con un innegable afán totalizador o absoluto. Así, el narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí* afirma que su conciencia “atiende a lo que ocurre y a lo que no ocurre, a los hechos y a lo malogrado, a lo irreversible y a lo incumplido, a lo elegido y a lo descartado, a lo que retorna y a lo que se pierde, como si todo fuera lo mismo [...]” (62). En realidad, empero, esta obsesión de abarcar la realidad concreta (es decir, lo que

ocurre, los hechos, lo irreversible, lo elegido y lo que retorna) y, además, la realidad fantasmal (o sea, lo que no ocurre, lo malogrado, lo incumplido, lo descartado y lo que se pierde) se remonta a una pertinente rebelión contra el contenido fugaz y solitario de la existencia humana expresado o evocado con una notable frecuencia en la narrativa mariesca:

De casi nada hay registro, los pensamientos y movimientos fugaces, los planes y los deseos, la duda secreta, las ensoñaciones, la crueldad y el insulto, las palabras dichas y oídas y luego negadas o malentendidas o tergiversadas, las promesas hechas y no tenidas en cuenta, ni siquiera por aquellos a quienes se hicieron, todo se olvida o prescribe, cuanto se hace a solas y no se anota y también casi todo lo que no es solitario sino en compañía, cuán poco va quedando de cada individuo, de qué poco hay constancia, y de ese poco que queda tanto se calla, y de lo que no se calla se recuerda después tan sólo una mínima parte, y durante poco tiempo, la memoria individual no se transmite ni interesa al que la recibe, que forja y tiene la suya propia. (*Mañana* 68)

Me parece importante traer a colación aquí la insistencia con la que los narradores que protagonizan las últimas novelas de Marías distinguen entre el tiempo –categoría constante y absoluta, es decir, total– y su contenido, que es concreto, mudable y transitorio, o sea, relativo. Fascinados y perturbados por aquél –sólo hace falta pensar en los títulos de las últimas tres novelas de Marías: *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Negra espalda del tiempo*, *Tu rostro mañana*– se saben inmersos y encerrados en éste. En este contexto, no deja de ser relevante que los narradores mariescos tiendan a centrarse en detalles que a primera vista parecen ser fenómenos comunes y corrientes o incluso anodinos –un cubo de basura, una foto, una tumba con nombre, una glosa, una mancha de sangre– pero que gracias a la sensibilidad desacostumbrada y la singular capacidad hermenéutica de sus observadores se convierten en signos repletos o incluso desbordantes de significados que, en su conjunto, forman una infinita serie de bocetos que sugieren pero, de hecho, nunca llegan a ser una obra acabada ni un conjunto completo, y que, de esta manera, revelan la existencia como un misterio y el pensar literario como un ritual que nos acerca a este misterio; un ritual narrativo que, paradójicamente, procura *descubrir* una verdad pero según el cual relatar o contar es, precisamente, *ocultar* la verdad:

[...] la verdad no depende de que las cosas *fueran* o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan y no se cuenten, en cuanto se relatan o se manifiestan o muestran, aunque sea en lo que más real parece, en la televisión o el periódico, en lo que se llama la realidad o la vida o la vida real incluso, pasan a formar parte de la analogía y el símbolo, y ya no son hechos, sino que se convierten en reconocimientos. (*Corazón* 201)

El talante errabundo y especulativo de los narradores respecto de lo que ocurre y no ocurre, de lo que ocurrió y no ocurrió y de lo que ocurrirá y no ocurrirá no les impide manejar un discurso en el que abundan afirmaciones

contundentes, órdenes terminantes y aseveraciones apodícticas. Algunos ejemplos ilustrativos son: “Todo el mundo obliga a todo el mundo [...]” (*Corazón* 190); “todo viaja lentamente hacia su difuminación en medio de nuestras aceleraciones inútiles y nuestros retrasos ficticios” (*Mañana...* 179); “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 [...]” (*Negra* 378)

Como atestiguan las siguientes citas, *Tu rostro mañana* –novela en tres volúmenes de los cuales se han publicado dos: *Fiebre y lanza* (2002) y *Baile y sueño* (2004)– no es ninguna excepción al respecto: “Pero nadie quiere ver nada y así nadie ve casi nunca lo que está delante [...]” (*Fiebre* 53); “nunca nadie nació para nada” (169); “y nada está nunca fijado ni es definitivo nunca” (176); “nadie puede estar seguro de nada” (340); “nadie parece nunca acumular bastante, nadie se contenta nunca ni para nadie” (*Baile* 14); “todo es cada vez más usurpado, impreciso, más oblicuo e impostado y con frecuencia incomprensible, las palabras como los usos y como las reacciones” (228-29); “Todo insiste y continúa solo, aunque opte uno por retirarse.” (374)

La novela arranca con una aseveración ominosa: “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 [...]” (13) La afirmación –u orden o reproche– roza con lo paradójico teniendo presente, por un lado, el considerable número de afirmaciones parecidas en la novela (“sólo cuento cuando no hay más remedio o se me pide insistentemente”, *Fiebre* 27) y, por el otro, las proporciones del propio proyecto narrativo de la que forman parte. Hay que añadir, sin embargo, que en las novelas de Marías contar es, en gran medida, *pensar* el contar, como ejemplifican, sin ir más lejos, los primeros capítulos de *Fiebre y lanza*. En ellos, elaborando la afirmación contundente con la que arranca, el narrador sostiene que contar es, por una parte, “un regalo” y, además, “un vínculo y otorgar confianza” (13) y, por otra, el germen de la traición y del daño. De ahí que concluya –haciéndose eco de las perturbaciones del narrador recién casado de *Corazón tan blanco*, quien supo cosas que no quería saber– que “yo no debería contar ni oír nada, porque nunca estará en mi mano que no se repita y se afee en mi contra, para perderme, o aún peor, que no se repita y se afee en contra de quienes yo bien quiero, para condenarlos.” (15)

El narrador no sólo transgrede la orden que él se impone a sí mismo en su texto sino también en su vida profesional. Es más: trabajando para el servicio secreto inglés de “traductor o intérprete de las personas” (32) su tarea es calar y contar los “rasgos característicos y aun esenciales” (312) de éstas y su “rostro mañana”. En concreto, tiene que observarlas y, a raíz de ello, averiguar y pronosticar lo que son capaces de hacer: “A mí me han pagado por contar lo

que aún no era ni había sido, lo futuro y probable o tan sólo posible –la hipótesis–, es decir, por intuir e imaginar e inventar; y por convencer de ello.” (22) Apenas hace falta destacar el eco programático de estas palabras, que definen el pensamiento literario defendido y plasmado por Marías y, sin duda alguna, compartido por Toby Rylands, el amigo y colega oxoniense que lamentaba que al acercarse la muerte “ya no se podrá fantasear con lo que ha de venir.” (289) Tampoco me resisto a añadir que en aquellas palabras resuenan, asimismo, estos versos de las *Coplas por la muerte de su padre* del “gran Manrique” (450):

si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.

No hay que olvidar, sin embargo, que, a diferencia de lo que suele ser el caso entre los seres humanos, el narrador de *Tu rostro mañana* es sumamente consciente del contar y de sus riesgos y peligros:

La gente relata sin cesar y narra sin darse ni siquiera cuenta de lo que está haciendo, de los incontrolables mecanismos de insidia, equívoco y caos que pone en marcha y que pueden resultar funestos, habla sin parar de los otros y de sí misma, y también de los otros al hablar de sí misma y también de sí misma al hablar de los otros. Ese contar constante es percibido como una transacción a veces, [...] y sea más bien a menudo un soborno, o el saldo de alguna deuda, o una maldición que se lanza a un destinatario concreto o quizá al azar para que éste labre atolondradamente fortuna o desgracia, o la moneda que compra relaciones sociales y favores y confianza y hasta amistades, y por supuesto sexo. (21-2)

En otro pasaje pertinente, el narrador señala, critica o incluso aborrece la visión teleológica de la existencia fomentada o creada por lo que nos dicen o lo que dicen de nosotros:

Tendemos a pensar que hay un orden oculto que desconocemos y también una trama de la que quisiéramos formar parte consciente, y si de ella vislumbramos un solo episodio que nos da cabida o así lo parece, si percibimos que nos incorpora a su débil rueda un instante, entonces es fácil que ya no sepamos volver a vernos desgajados de esa trama entrevista, parcial, intuida –una figuración–, ya nunca más. Nada peor que buscar el sentido o creer que lo hay. [...] Creer que puede haber en nosotros coherencia y deliberación, como cree el artista que las hay en su obra o el poderoso en sus decisiones, pero sólo una vez que alguien los ha convencido de que sí las hay. (272-73)

Como sostiene el “hispanista y lusitanista eminente y ya jubilado” (32) Peter Wheeler en una de las largas conversaciones con el narrador, “nuestras palabras, una vez soltadas, ya no tienen control posible”. (439) Pero además de señalar el lado negativo del contar, destaca el lado positivo. Con motivo de la campaña contra la *careless talk* iniciada por el gobierno inglés durante la

Segunda Guerra Mundial para evitar que espías alemanes que, según se presumía, pululaban por Inglaterra se enteraran de datos o informaciones que podrían ser útiles para los nazis, Wheeler destaca que de esta manera

se nos enemistó con lo que más nos define y más nos une: hablar, contar, decirse, comentar, murmurar, y pasarse información, criticar, darse noticias, cotillear, difamar, calumniar y rumorear, referirse sucesos y relatarse ocurrencias, tenerse al tanto y hacerse saber, y por supuesto también bromear y mentir. 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 su verdadero aliento. (409)

Durante su segunda estancia en Inglaterra, el narrador, Deza, se convierte en discípulo de Peter Wheeler o, para ser más específico, en “un aprendiz de su visión y su estilo” (108), al igual que en el curso de su primera estancia en Oxford –periodo rememorado en *Todas las almas*– lo fue de Toby Rylands, el hermano de Peter Wheeler (parentesco que el narrador sólo va descubriendo en el curso de una de las conversaciones con éste rememoradas en *Fiebre y lanza*).³ Wheeler “tenía mucho que contar y que argumentar siempre, aunque hiciera lo primero con cuentagotas tan sólo; su conversación me enseñaba, me instruía y me deslizaba ideas o me las renovaba, por no decir que me cautivaba.” (436) Se trata de una afirmación cuyo alcance se revela de forma concreta y pertinente cuando descubrimos que la aseveración con la que el narrador empieza su texto resulta repetir al pie de la letra una afirmación de Wheeler citada por el narrador al final de *Fiebre y lanza* (472) y, asimismo, rememorada en *Baile y sueño* (243): “En realidad no debería uno contar nunca nada.”

Es Wheeler quien reconoce la capacidad del narrador de discernir la esencia de las personas con sólo observarlas y quien procura que el narrador se incorpore al grupo de “intérpretes de vidas” que trabaja para el servicio secreto inglés, MI6. A su vez, Deza, observando y analizando los ojos de Wheeler, no deja de advertir que éstos tienen “la asentada penetración de quien se había pasado la vida observando con ellos, y comparando, y reconociendo lo ya visto en lo nuevo, y vinculando, asociando, y rastreando en la memoria visual y así previendo lo aún por ver o no ocurrido, y aventurando juicios.” (*Fiebre...* 104) Esta capacidad nada frecuente entre los seres humanos no es el único rasgo que comparten Wheeler y Deza. En términos abstractos, se podría decir que los dos son personajes mudables, inestables, incompletos o –para acudir al título de uno de los cuentos incluidos en *Cuando fui mortal* (1996)– figuras inacabadas. Apréciense, para poner un ejemplo, el cambio de apellido de Peter Wheeler –que nació como Peter Rylands y que a raíz de la separación de sus padres tuvo el apellido de su madre y que durante su estancia en España en la Guerra Civil adoptó otro nombre– y el nombre mutable de Deza, que se llama, según las circunstancias y los interlocutores, Jacques o Jaime o Jacobo o Diego o Jack o Iago o Jacopo o Giacomo. Además, ambos carecen de mujer: la de Wheeler

murió a una edad temprana mientras que Deza acaba de separarse de la suya. Igual de significativo me parece que a lo largo de sus conversaciones Deza y Wheeler no hablen en un solo idioma sino “en inglés o español indistintamente, o a veces cada uno en su lengua” (37). No son raras las veces que el cambio o trasvase lingüístico se limita a una sola palabra si resulta que no hay un equivalente adecuado o satisfactorio en el propio idioma. El ejemplo más recurrente sería, a lo mejor, *to eavesdrop*, palabra comentada ya en *Todas las almas* y, de nuevo, un par de veces en *Tu rostro mañana*.⁴

Si el idioma manejado por Wheeler y Deza no es ‘castizo’, tampoco lo es su identidad nacional. Así, Peter Wheeler –nacido y crecido en Nueva Zelanda– es un “inglés postizo” o “británico forastero”, categoría destacada con una significativa frecuencia por Deza, quien incluye en ella, entre otros, a John Gawsworth, George Orwell, Graham Greene y Tolkien.⁵ Y aunque es cierto que Deza nació y creció en España, también lo es que no se considera un español castizo o autóctono, como prueba su afinidad y facilidad con el idioma inglés y la literatura inglesa y, asimismo, la frecuencia e insistencia con las que critica o incluso aborrece no pocos usos, costumbres y modales españoles.⁶ Al igual que Wheeler, Deza es un personaje translingüístico, transcultural y transliterario cuyo pensamiento está igual de endeudado con Cervantes que con Shakespeare.

Además, Deza se reconoce en la *actitud* del viejo hispanista al decir, por ejemplo, que éste puede ser “tan franco y aun despiadado –con terceros o con la vida o consigo, con sus interlocutores no solía– como nunca he visto a ningún otro o si acaso sólo a Rylands; y quizá a mí mismo, pero en la estela y como pupilo de ambos.” (34) Es innegable, además, que Deza y Wheeler comparten la sensación de que viven en una época dominada por el abaratamiento (74), la falta de estima por los viejos (127), la falta de educación y cortesía (131), la deslealtad (204), la fascinación por lo odioso (217), la tontería y lo superfluo (218), el rencor hacia el pasado (299), la falta de escrúpulos y arrepentimiento (356), la voracidad y la incontinencia (400) y la cursilería. (447) Además, muchas observaciones de Deza sobre Wheeler también valen para él mismo: “tras su venerable y amansado aspecto se esconden con frecuencia maquinaciones enérgicas, casi acrobáticas, y tras sus abstraídas divagaciones una mente observadora, analítica, anticipadora, interpretativa; y que sin cesar juzga.” (41) Ninguno de los dos se deja distraer ni pierde de vista el tema que le interesa. Así, su manera de proceder y de hablar podría definirse como digresiva, esquiva y, al mismo tiempo, pertinente. O para acudir a una formulación recurrente de la novela, Wheeler y Deza cuentan y no cuentan.

Sin duda alguna, Wheeler y Deza son las figuras inacabadas más prominentes y más elaboradas en los dos primeros volúmenes de *Tu rostro mañana*. Pero no son las únicas, ni mucho menos. Aparte de Toby Rylands –rememora-

do en las conversaciones entre Wheeler y Deza que, a su vez, son rememoradas por éste— cabe mencionar al jefe de Deza en el servicio secreto británico y antiguo discípulo de Rylands, Bertram (o Bertie) Tupra, personaje que se introduce en *Fiebre y lanza* y se desarrolla en *Baile y sueño* y que comparte muchas características con Wheeler y Deza (nombre mudable; manco de mujer; identidad nacional insegura; discurso reservado o incluso sinuoso; carácter pertinaz; talante registrador). También sería apropiado mencionar a Patricia Pérez Nuix (“la joven Nuix” o bien “la joven Pérez Nuix”), la “española a medias” asociada con mucho énfasis con Luisa (la ex esposa de Deza) a lo largo de la novela y, de esta manera, convirtiéndose en una de las encarnaciones más importantes de un tema recurrente de *Tu rostro mañana* que por razones de espacio no me es posible elaborar aquí: el relevo, la sustición, la sucesión, la usurpación.

La conciencia y la prudencia que caracterizan a Deza, Wheeler y los otros personajes inacabados brillan por su ausencia en los modales (es un decir) de Rafael de la Garza, un funcionario de la embajada española en Londres que había sido invitado a la cena fría organizada por Wheeler. De la Garza —un sinvergüenza descomunal y tonto de remate que bebe como un cosaco— apenas es capaz de entablar contacto con los invitados y, por consiguiente, no vacila en molestar continuamente al narrador confiándole comentarios horteras y cursis sobre la literatura y las mujeres mostrando un mal gusto y una estupidez que al juicio del narrador no serían excepcionales entre los españoles:

Un tipo atildado, fatuo y lenguaraz que, como suele ser norma entre mis compatriotas cuando coinciden con extranjeros en cualquier ocasión y lugar, sea en España como anfitriones o fuera como agasajados, estén en mayoría absoluta o en minoría individual, en realidad no soportaba alternar con guiris ni verse en la circunstancia latosa de deber dispensarles una curiosidad cortés, y que por consiguiente, en cuanto divisó a un paisano, ya apenas si se despegó de mí y prescindí totalmente de hacer ningún caso a ningún nativo (al fin y al cabo nosotros éramos los guiris allí), con excepción de las dos o tres o quizá cuatro mujeres sexualmente apreciables entre la quincena de comensales [...]. (71)

Destacan el énfasis y la insistencia con que el narrador sigue refiriéndose a De la Garza a lo largo de su texto, calificándolo de “ese mamarracho de la Embajada” (*Fiebre* 102), “ese mal merluzo” (102), “un completo capullo” (106), “gran melón, un fantasmón, un vaina” (117), “capullo enorme” (334), “gran capullo” (*Baile* 88; 90), “un tipo ridículo” (92), “aquel baldón de la Península” (94), “soez experto en bellas letras” (97), “mamarracho majo” (97), “un gran melón, un mameluco y un plasta” (104), “anormal completo” (183), “peste de gañán perfumado” (203), “el muy mendrugo” (207), “un chafarrión, una figura de farsa” (209), “un inmenso capullo, artificialmente malhablado” (259), “aquel mastuerzo” (262), “macaco” (267) y “tarado idiota”

(293). Así, el compatriota non grato queda representado como un tipo, un tópico, un *flat character*, y, de esta manera, está en pugna con la idea de que “no hay nadie de una pieza” (48), es decir, con la noción de que el hombre es una figura inacabada, un ser insustancial, inestable, incompleto, insondable o, para citar al propio narrador: “[...] no somos de fiar las personas que por [el tiempo] aún transitamos, tontas e insustanciales e inacabadas todas, tonto yo, yo insustancial, yo inacabado [...].” (*Fiebre* 88)

Resulta inevitable plantear la pregunta de cuál es la función de este personaje ‘anómalo’. Para empezar, hay que decir que con su representación unidimensional es más bien representativo del columnismo de Marías, en que el autor satiriza los usos y abusos de sus coetáneos manejando un estilo hiperbólico, y no de su narrativa más bien evasiva o errabunda. Desde esta perspectiva, De la Garza sería una vía de desahogo que le hace posible al autor proyectar su irritación provocada por ciertas mentalidades y usos y abusos españoles. También sería razonable argumentar que la figura acabada de De la Garza da más relieve a las figuras inacabadas que son más esenciales del discurso narrativo mariesco. Más importante, empero, me parece la pregunta por qué el narrador insiste tanto en fijarse en su compatriota maldito que tiene, sin lugar a dudas, un papel sobresaliente en los dos volúmenes de *Tu rostro mañana* publicados hasta la fecha. En aras de una respuesta adecuada me parece apropiado detenerme brevemente en otra figura acabada, Flavia Manóia, que se introduce en *Baile y sueño* y a la que Deza tiene que entretener en una discoteca mientras que Tupra está hablando con su marido. Se trata de una italiana sin hijos rozando la mediana edad que sigue siendo “la niña de la casa” y que, como tal, necesita ser agradada y halagada por la idea de que todavía es una mujer atractiva ya que ésta ya no le es connatural sino que tiene que volver a ser reconstruida y (re)confirmada todos los días. Como Deza comprueba a pesar suyo cuando está bailando con ella y, así, va sufriendo el impacto de sus pechos “durísimos como leños y puntiagudos como estacas” (*Baile* 84), ella no ha ahorrado esfuerzos cosméticos o incluso médicos u ortopédicos para que su cuerpo surta el efecto deseado.⁸

Cuando resulta que Rafael de la Garza también se encuentra en la discoteca, es inevitable que empiece a ligársela. De esta manera *Baile y sueño* confirma la imagen del diplomático español plasmada con gran lujo de detalles ya en *Fiebre y lanza*. Sin embargo, en un momento clave del largo episodio que tiene su acción en la discoteca, De la Garza es víctima de la agresión de Tupra, que en el lavabo de minusválidos por poco lo mata con una espada y luego casi lo estrangula con una red y está por ahogarlo en la taza del inodoro. A Deza, testigo involuntario de la escena, ésta no sólo le provoca horror sino que también le lleva a asociar al diplomático matado por los pelos con Emilio Marés, el amigo republicano de su padre que se negó a cavar su propia fosa y que, por

ello, fue ‘toreado’ (es decir, banderilleado, picado, estoqueado) por los fascistas en Ronda que iban a matarlo. En su actitud espantada (“pero sólo en eso”, 288) De la Garza incluso le recuerda a Peter Wheeler.

De esta forma, se introducen grietas en la figura acabada de Rafael de la Garza. Se trata de un cambio anunciado ya en *Fiebre y lanza* cuando Deza, al hablar con Tupra, no encuentra el equivalente inglés de la locución “sota, caballo y rey” y piensa lo siguiente: “y durante un instante comprendí a De la Garza con su añoranza de la propia lengua y su resistencia a la ajena [...]” (*Fiebre* 82) Sintomáticos me parecen, asimismo, los pasajes en que el narrador incurre en la visión y el estilo del compatriota aborrecido, lo que no sólo ocurre cuando caracteriza a éste en epítetos groseros (véanse las citas arriba) sino también, por ejemplo, cuando se explica sobre la señora Manoa:

De Flavia Manoa otro hombre habría tal vez resumido: ‘La típica menopáusicas reacia, aguántale las pesadeces y hazle creer que aún tumba a hombres y a ti el primero, con eso nos la habremos ganado. Tampoco su credulidad te va a costar malabarismos, porque seguro que los tumbaba a docenas, hace unos años. Mírale bien las piernas, que las conserva y las enseña con todo merecimiento, y te harás bastante idea. También el culo tiene un meneo’, habría quizá apostillado ese hombre con muy difusas fronteras para el mal gusto. (*Baile...* 76-7)

En otros pasajes falta incluso la referencia intermediaria y, por consiguiente, es inequívoca la contaminación perpetrada por el discurso abominado de De la Garza en el del propio narrador, como ejemplifica la siguiente cita: “entre nosotros suele hacer falta estómago para dar un braguetazo autóctono”. (*Baile* 105)

Con todo ello, no sería exagerado concluir que a lo largo del discurso del narrador De la Garza, sin llegar a entrar en el territorio de las figuras inacabadas propiamente dichas (Wheeler, Rylands, Tupra, Pérez Nuix, el propio Jacques Deza), sí va acercándose a su periferia.

Queda por comentar a Juan Deza, el padre del narrador, recordado y citado con una frecuencia significativa en *Fiebre y lanza* y *Baile y sueño* y, curiosamente, completamente ausente en *Todas las almas*, la primera novela protagonizada y narrada por Juan Deza, que se centra en su primera estancia en Oxford y en la cual éste afirma que Cromer-Blake, además de ser su “mejor o único amigo” (*Todas* 243) en Oxford, es, asimismo, “la figura paterna y también la figura materna en esta ciudad.” (71, afirmación repetida en las páginas 85 y 166) La detallada atención prestada al padre de Clare Bayes, el amante oxoniense de Deza, forma, asimismo, un agudo contraste con la ausencia del propio padre.

En *Tu rostro mañana* Deza revela la historia de la traición de su padre perpetrada por su mejor amigo poco después de que hubiera terminado la Guerra Civil (en mayo de 1939, para ser más preciso), por lo cual aquél sería acusado

en falso de ser “colaborador asiduo del diario moscovita *Pravda*; enlace, acompañante voluntario, intérprete y guía en España del bandido Deán de Canterbury; conocedor de la entera trama de la propaganda roja a lo largo de la contienda.” (Baile 153) Sin caer en la falacia señalada y abominada en varios textos de Javier Marías –y, sobre todo, en *Negra espalda del tiempo*– de confundir al escritor con el personaje, puede afirmarse que la historia de la traición recordada en *Tu rostro mañana* es, en su esencia, idéntica a la recordada por el padre del autor, Julián Marías, en su autobiografía *Una vida presente*. (Cuñado, 147) Sin embargo, no es mi propósito profundizar en ella sino centrarme en la función y el papel del padre que le atribuye el hijo en *Tu rostro mañana*. En primer lugar, cabe señalar que el narrador se considera un discípulo de su padre, quien le enseñó a asumir una actitud muy crítica que rehúye la autocomplacencia:

[...] no nos permitía nunca, a mis hermanos ni a mí, conformarnos con la apariencia de una victoria dialéctica en nuestras discusiones, o de un éxito al explicarnos. ‘Y qué más’, nos decía después de que hubiéramos dado por concluidos, exhaustos, una exposición o un argumento. Y si le contestábamos ‘Nada más. Ya está. ¿Te parece poco?’, él respondía, para nuestro momentáneo desquiciamiento: ‘Sí, no has hecho más que empezar. Sigue. Vamos, corre, date prisa, sigue pensando. Pensar una sola cosa, o divisarla, es algo, pero también es apenas nada, una vez asimilada: es haber llegado a lo elemental, a lo cual, es cierto, ni siquiera la mayoría alcanza. Pero lo interesante y difícil, lo que puede valer la pena y lo que más cuesta, es seguir: seguir pensando y seguir mirando más allá de lo necesario, cuando uno tiene la sensación de que ya no hay más que pensar ni nada más que mirar [...].’ (*Fiebre* 343-44)

Me siento tentado a afirmar que en este pasaje el *autor* alude al pensamiento literario que ha defendido en sus ensayos como el nudo de su programa literario, que estaría arraigado, pues, en la actitud del padre. Sea como fuese, entre las líneas de la afirmación citada –y repetida en varios otros lugares de la novela– *el narrador* se declara endeudado con su padre en lo que concierne a su capacidad de conocer los rostros futuros de las personas. No puede extrañar, pues, el asombro del narrador de que al padre le fallara este don de la presciencia en el caso del amigo que se convirtió en traidor. “¿Cómo se podía pasar media vida junto a un compañero, un amigo íntimo –media vida de la niñez, de pupitre, de la juventud–, sin percatarse de su naturaleza, o al menos de su naturaleza *posible*?” (*Fiebre* 199; la cursiva es del autor)

La idea del padre como un maestro sabio y prudente no sólo se construye en virtud de la epistemología sino también a raíz de la moral. A manera de ejemplo resulta fundamental el pasaje en que el narrador, errando con brújula por la biblioteca de Peter Wheeler después de la cena fría recordada en *Fiebre y lanza*, recuerda cómo había oído hablar a su padre del prólogo que José Bergamín escribió para la traducción española de *Espionaje en España* de

un tal Max Rieger en que “el famoso escritor más o menos católico y más o menos comunista [...] justificaba la persecución y las matanzas de la gente del POUM.” (*Fiebre* 151) Según el hijo, el padre calificó el texto como “una gran indecencia, una más de las muchas en que incurrieron no pocos intelectuales y escritores españoles de uno y otro bando durante la Guerra, y aún más a su término los del victorioso.” (*Fiebre* 151)

No es difícil establecer el parentesco entre Wheeler y el padre que se va plasmando en *Tu rostro mañana*. Se revelan como los dos maestros intelectuales y morales (y, por consiguiente, existenciales) de Jacques Deza que, significativamente, no difieren más que unos meses en edad y que, al ‘ver’ el pasado, tienen una mirada muy semejante. Los dos le enseñan, entre otras cosas, que “siempre hay que estar alerta y nunca dar por definitivo nada.” (*Fiebre* 464) Es de destacar, asimismo, que comparten una experiencia esencial: haber vivido una guerra, experiencia que se revela como un trauma no vivido pero sí asumido por el narrador, aunque Wheeler sostenga que su “formación será siempre incompleta” por no haber estado en una guerra (*Baile* 68), fenómeno, por cierto, que ambos ‘maestros’ consideran como un “increíble desperdicio” (336). Y resulta importante, desde luego, el parentesco entre la afirmación inicial de *Tu rostro mañana* que el narrador resulta haber prestado de Wheeler (“En realidad no debería uno contar nunca nada.”) y la del padre citada por el narrador mucho más tarde (“quizá no se debería contar nunca nada”, *Baile* 305). En un principio, pues, el origen de la afirmación se ubica en el propio narrador, después se desplaza a Wheeler para luego transmitirse al padre, que de esta manera se convierte en el origen verdadero y fundamental de la misma.

El orden me parece significativo o incluso revelador del papel de Wheeler respecto a lo que significa el padre para el hijo. Igual de significativo me parece que si en el primer volumen Wheeler lleva la voz cantante, el padre se exhibe en el segundo volumen contando, entre otras cosas, dos episodios de la Guerra Civil de los que se enteró a pesar suyo: la historia atroz del crío estampado contra la pared por una miliciana en Madrid y la del republicano ‘toreado’ en Ronda. Tampoco carece de interés que el padre, a diferencia de Wheeler, renunciara a “tramar, a encauzar, a manipular y a escenificar.” (*Baile* 168) Así, el padre queda representado como un personaje más ‘distante’ y sereno que Wheeler. Es ilustrativa, además, la frecuencia con la que el narrador recalca las diferencias entre él y su padre, “tan distinto de él” (*Fiebre* 216), “mucho más especulativo” (162), menos “cínico y descreído” (204), menos pesimista y enturbiado (ibídem), menos vengativo (*Fiebre* 218-19; *Baile* 311) y, a diferencia del hijo, incapaz de matar (*Baile* 355-56). Es digno de recalcar, asimismo, que si Wheeler y el narrador comparten la estrategia narrativa de ‘contar y no contar’, el padre tiende a callarse. Así, se aproxima a otro perso-

naje recordado, Andrés (o Andreu) Nin, el anarquista que insistió en callar a pesar de las interrogaciones y torturas perpetradas en Alcalá de Henares por los comunistas que lo mataron y, luego, difundieron una historia perversamente falsa según la cual Nin sería un traidor que trabajaba para los nazis, episodio rememorado con lujo de detalles por el narrador a raíz de, entre otros documentos, la novela *From Russia With Love* de Ian Fleming y la película correspondiente.

Con todo ello y de cara a este parentesco con Nin –los dos encarnan el ideal del callar elogiado aunque no realizado en el propio discurso del narrador– no sería exagerado calificar al padre como un héroe, como una persona de una nobleza excepcional y ejemplar. Se diría, pues, que se trata de una figura acabada, como sugiere, asimismo, la siguiente comparación de su hijo: “podía ser que Juan Deza se considerase ya pintado y en regla y listo, y Peter Wheeler sin remedio y garabateado en cambio [...]” (*Baile* 169) La denominación queda corroborada por su impecable superioridad intelectual y moral (es decir, existencial) que contrastan de forma casi maniquea con los rasgos casi esperpénticos de Rafael de la Garza. Pero a diferencia de De la Garza e igual que Nin y –en grado menor– Wheeler, el padre es apenas explicado y, de esta manera, se revela, al fin y al cabo, como una figura inacabada y, como tal, encarna –como Wheeler, como Tupra, como el propio narrador– el núcleo del pensamiento literario de Javier Marías: el misterio.

NOTAS

¹ Como explica Javier Marías en el ensayo programático “Quién escribe”, *Todas las almas* es la primera novela en que “no rehú 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.” (*Literatura* 101.)

² Quizás el ejemplo fundamental sea la vinculación de, por una parte, la florista simpática y atractiva que los domingos solía instalarse enfrente de la casa oxoniense de Jacques Deza y, por la otra, el perro de tres patas del bibliómano Alan Marriott. La conjunción de estas dos ideas sugerida por Marriott provoca una sensación incómoda en Deza a juzgar por el hecho de que éste no sólo la recuerda de vuelta a Madrid (*Todas las almas*) sino también en varios pasajes de la novela que rememora su segunda estancia en Inglaterra, *Tu rostro mañana*. (No carece de interés señalar aquí que en los sonidos del último proyecto novelístico de Marías resuenan los del título de la novela de Oxford.)

³ En aras de un entendimiento cabal de la opción por esta perspectiva narrativa no me parece sin relevancia lo que el narrador afirma a principios de *Baile y sueño*: “cuando el presente es ya pasado y muy variable y dudoso y *por eso puede contarse*” (*Baile...* 19; la cursiva es mía).

⁴ En varios pasajes de *Baile y sueño*, sin embargo, el narrador insiste en destacar la diferencia esencial entre la lengua maternal (“la del principio”) y una lengua aprendida *a posteriori* (“una lengua que no es la propia”). (Véanse, por ejemplo, *Baile...* 114 y 119).

⁵ Abundan las referencias literarias y son más que evidentes las afinidades literarias que el narrador comparte con el autor. No se puede ni se debe, sin embargo, identificar a éste con aquél, como

recalca –sin ir más lejos– la repetida afirmación de que el narrador *no* es escritor (v. gr. la afirmación de Wheeler: “no te imaginas lo bien que has hecho en no dejarte tentar por la escritura”, *Fiebre...* 449 o la del propio narrador: “Pues no, todavía no me he idiotizado tanto como para dedicarme a la publicidad o ponerme a escribir novelas como todo el mundo”, *Baile...* 189).

⁶ A este respecto, no me parece una casualidad que Marías compagine el proyecto novelístico de *Tu rostro mañana* con una intensa actividad columnística (véase Steenmeijer 2005).

⁷ Epíteto que, si no me equivoco, alude al epíteto manejado por Francisco Rico, Juan Benet y “alguna gente amiga durante largo tiempo, para diferenciarme de mi señor padre, también escritor pero no de ficción” (*Negra...* 59) para referirse a Javier Marías: el joven Marías.

⁸ El físico artificial u ortopédico contrasta destacadamente con la presencia natural y abierta de la caribeña con la que topa Deza al examinar cada uno de los lavabos de señoras de la discoteca al buscar a los dos desaparecidos, Rafael de la Garza y Flavia Manoia.

BIBLIOGRAFÍA

- Cuñado, Isabel. *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2004.
- Grohmann, Alexis. *Coming into one's Own. The Novelistic Development of Javier Marías*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2002.
- Marías, Javier. *Todas las almas*. Madrid: Anagrama, 1989.
- . *Corazón tan blanco*. Madrid: Anagrama, 1992.
- . *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Anagrama, 1994.
- . *Cuando fui mortal*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- . *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- . *Literatura y fantasma. Edición ampliada*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- . *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- . *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Steenmeijer, Maarten. “Javier Marías, columnista: el otro, el mismo”. *Javier Marías. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional*. 2005. Eds. Irene Andres-Suárez y Ana Casas. (En prensa).