

El autor como espía y fantasma (autorretrato emboscado de Javier Marías)

*O autor como espião e fantasma
(autorretrato emboscado de Javier Marías)*

Manuel Alberca

Universidad de Málaga – Andalucía – Espanha



Resumen: El escritor español Javier Marías (Madrid, 1951) ha ido construyendo un autorretrato ficticio a través de los relatos en los que los narradores toman la forma de fantasma y de espía. Las novelas *Todas las almas* (1989) y *Tu rostro mañana* (2002-2007) tejen una serie de continuidades, equivalencias y diferencias tras las cuales podemos reconocer el perfil del autor con sus opiniones, fobias y obsesiones. La existencia de *Negra espalda del tiempo* (1998) y de *Aquella mitad de mi tiempo* (2008), permiten leer el conjunto de ambas novelas como un “espacio autobiográfico”. Al terminar este recorrido por las correspondencias entre *Todas las almas* y *Tu rostro mañana*, resulta inevitable compararlas. Habitualmente los lectores de Marías dividen sus preferencias entre una y otra. Por mi parte, caigo del lado de los que aprecian los valores de la primera y considero *Tu rostro mañana* una reescritura “manierista” de *Todas las almas*.

Palabras clave: Javier Marías; Autorretrato ficticio; Autoficción; Autobiografía emboscada

Resumo: O escritor espanhol Javier Marías (Madrid, 1951) construiu ao longo do tempo um auto-retrato fictício através dos relatos em que seus narradores tomam a forma de fantasma e de espião. Os romances *Todas las almas* (1989) e *Tu rostro mañana* (2002-2007) cruzam uma série de continuidades, equivalências e diferenças nas quais podemos reconhecer o perfil do autor com suas opiniões, fobias e obsessões. A existência de *Negra espalda del tiempo* (1998) e de *Aquella mitad de mi tiempo* (2008), permite ler o conjunto de ambos romances como um “espaço autobiográfico”. Ao final de um paralelo entre *Todas las almas* e *Tu rostro mañana*, é inevitável compará-los. De modo geral, os leitores de Marías dividem suas preferências entre um e outro. De minha parte, fico do lado daqueles que apreciam os valores do primeiro e considero *Tu rostro mañana* uma reescritura “maneirista” de *Todas las almas*.

Palavras-chave: Javier Marías; Auto-retrato fictício; Autoficção; Autobiografia emboscada

Cuando un pintor decide retratarse puede hacerlo con una vanidad máxima o con una modestia superlativa. Hay ejemplos en que el artista posa disfrazado con los atributos de un personaje histórico o legendario (A. Durero como Cristo). A veces, en cambio, elige presentarse bajo apariencias grotescas y extravagantes (James Ensor como esqueleto o, más recientemente, Miquel Barceló como simio). Explicar con algún detenimiento las razones de estas variaciones nos desviaría mucho de nuestro objeto, pero el autorretrato así concebido pretende ser una forma teatral, metamórfica o humorística de mostrarse y esconderse a la mirada de los otros. Por fuerza la

representación se vuelve ambigua, lejos tal vez del riesgo de pintarse de frente.

En su ciclo narrativo de madurez, Javier Marías ha ido mostrándose, de manera novelesca, tras sus narradores. Este trabajo de construcción de una imagen de sí mismo ha alcanzado por extensión y desmesura su apogeo en la novela *Tu rostro mañana*, donde el autor ha recapitulado buena parte de sus imágenes anteriores bajo la *performance* de espía. La consideración autobiográfica de las novelas de Marías es siempre problemática por razones obvias, pero al reiterarse y, en ocasiones, al pasar de un libro a otro, hechos y opiniones que encontramos también

en sus artículos, columnas de opinión y declaraciones públicas, este conjunto termina por pintar su retrato pero tan emboscado que exige un pormenorizado excurso.

1 Un autorretrato ficticio

No revelo ningún secreto si digo que la obra de Marías, y sobre todo *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana* (I, 2002, II, 2004 y III, 2007), tiene su origen en el mundo que acrisoló en *Todas las almas* (1989). En este sentido *Tu rostro mañana* concluye el ciclo que el autor, quizá sin pretenderlo, abrió con aquella novela. Por lo tanto el precedente argumental de esta última novela se encuentra en *Todas las almas*, pues el mismo narrador anónimo de ésta novela, ahora bajo el nombre propio de Jaime Deza, es su protagonista. Si al final de *Todas las almas*, el narrador regresa de Oxford, se instala en Madrid y se casa con Luisa con la que tiene un hijo, en el comienzo de *Tu rostro mañana*, ha vuelto a Inglaterra, ahora a Londres, después de divorciarse de Luisa, con la que ha tenido un hijo más.

Todas las almas tenía la forma de un memorial en el que el narrador rememoraba dos cursos pasados en la Universidad de Oxford como profesor de español. De vuelta a Madrid, su ciudad natal, y asentada su vida, escribe los recuerdos de aquellos dos años. A pesar del escaso tiempo transcurrido, el narrador recuerda como muy lejana y casi ajena una perturbación psíquica sufrida en aquel tiempo: “[...] una de esas perturbaciones que seguramente pasan inadvertidas para todo el mundo menos para el que la siente, una de esas que todos tenemos de vez en cuando”. La verdadera causa de esta perturbación se le escapa, pero cree encontrarla en algunas de las circunstancias del destierro voluntario en Oxford. Allí comprueba su obsesiva, quebradiza y cambiante personalidad, y comprende que es indispensable compartir con otros los recuerdos para escapar al vértigo de la pérdida de identidad. Constata también que cada uno de los enigmáticos compañeros del *college* arrastra consigo un secreto, que mortifica sus vidas: Cromer-Blake esconde una ominosa enfermedad y un fracaso sentimental; Toby Rylands, su pasado de espía. Su amante, Clare Bayes, una profesora, casada y con un hijo, guarda un secreto familiar que marcó su infancia y prolonga su alargada sombra hasta el presente.

Este magnífico relato es autosuficiente y no necesita ningún apoyo extratextual para ser leído. Sin embargo, el autor construyó al narrador-protagonista del relato con elementos biográficos propios, así cobra una apariencia autobiográfica, ya que entre los datos conocidos del autor, algunos recogidos en la solapa del libro, y los del protagonista de la novela hay numerosas coincidencias. En consecuencia, el libro, al que el editor clasifica

ambiguamente como novela en la contraportada (“*Todas las almas* parece un relato autobiográfico; o parece, mejor dicho, un falso relato autobiográfico, lo cual le permitiría ser un relato autobiográfico verdadero sin parecerlo. En la duda, lo mejor es considerarla una novela”), el libro, digo, plantea a la postre el dilema de cómo debe ser leído¹. ¿Como novela? ¿Como autobiografía? En primer lugar, las evidentes similitudes y coincidencias entre la biografía del autor y el texto novelístico incitan a una interpretación autobiográfica. Si se opta por esta posibilidad, se da estatuto de veracidad a lo que no es más que una propuesta ambigua de lectura. Si, por el contrario, se opta por interpretarlo como relato ficticio, el lector deberá considerar completamente desconectado al narrador-protagonista del autor, y esto es casi imposible. En conclusión, si la interpretación autobiográfica no parece ser convincente por sí sola, tampoco la lectura en clave ficticia del relato puede minimizar los numerosos elementos y circunstancias coincidentes de la vida de Marías que han pasado a su personaje.

La ambivalencia estatutaria del relato, y no tanto la semejanza entre la novela y la biografía del autor, es lo que me inclina a considerarla una autoficción, una peculiar autoficción en el que nunca se confirma la identidad nominal de autor y narrador. Se juega con esa posibilidad, se establecen hipótesis para salir de esa indefinición nominal, se puede pensar que su anonimía está preñada de insinuaciones que sugieren la identificación, pero, de hecho, el texto no la asegura. El equívoco onomástico, que el autor fomenta en *Todas las almas*, con la alternancia de anonimía, nombre genérico (“el español”) y nominación falsa (“Emilio”) y las erróneas que le atribuye Will, el errático portero del *All Souls*, sugiere y niega al mismo tiempo la posibilidad de identificar al personaje novelesco con el autor. Este rasgo, unido a la indeterminación genérica, no es ni un simple juego ni mucho menos algo banal. Ambos aspectos están estrechamente ligados a los dos centros más importantes del universo narrativo de Marías: la incertidumbre azarosa de la existencia y la incomprendibilidad de un mundo sin referencias estables. En torno a esos dos grandes temas del universo-Marías giran otros como la pérdida de la identidad, la disolución del pasado, los errores de la memoria o las limitaciones del lenguaje para contar lo ocurrido.

Si una autoficción es “una novela, cuyo narrador y/o protagonista tienen el mismo nombre que el autor”², a esta

¹ No se entiende que hayan eliminado del paratexto en la edición de Alfaguara las marcas de ambigüedad de la primera edición, pues Marías había dicho: “... un libro tiene una armonía desde la primera página o, si se me apura, desde la cubierta. Porque se suele olvidar que los libros también consisten en la cubierta y la solapa” (IBORRA, Juan José. *Confesionario* (entrevistas). Barcelona: Ediciones B, 2001, p. 158).

² ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: B. Nueva, 2007.

novela le faltaría para serlo el nombre propio común de narrador y autor. Sin embargo, al presentar coincidencias entre ambos, (y otras muchas más comprobables, como la presencia dentro de la novela, con su nombre propio, de algunos amigos del autor: Félix (de Azúa), Vicente (Molina Foix), Guillermo (Cabrera Infante), Miriam, la mujer de este último), ésta identidad se establece tácitamente. En tanto que novela de apariencia autobiográfica, nos deja libres, como todas las novelas, para imaginar esta historia inventada como si fuese verdadera. Y al revés, por su engañosa transparencia autobiográfica, puede hacer tambalear nuestra credulidad, pues la historia que creíamos verdadera nos hace sospechar que bien pudiera ser inventada. Estas dos posibilidades representan los polos hacia los que se puede decantar la lectura de la novela de Marías: la imaginaria o desconectada del autor y la biográfica o conectada al autor. En esta calculada indeterminación, si no tiene sentido incurrir en una simplificadora y crédula interpretación autobiográfica, dando por verdaderos todos los datos del narrador, tampoco lo tiene negar el carácter híbrido de este relato, pues, si no puede ser considerada una autobiografía, tampoco se trata de una novela sin más. Como ya dije antes, la peculiaridad de *Todas las almas* no reside tanto en el contenido autobiográfico, como en su estatuto narrativo ambiguo: no ser ni autobiografía ni novela o ser ambas cosas a la vez de manera transgresiva. Este relato problematiza la idea de novela, pero también socava los principios de la autobiografía, pues, al tiempo que incita a leerla como tal, desautoriza esta posibilidad.

Aceptemos que *Todas las almas* es una novela, pero una novela singular, pues tiene capacidad para desencadenar, como las autobiografías, efectos extratextuales y réplicas de las personas que se sintieron aludidas por ella. En la recepción se produjeron confusiones y roces, a veces de forma justificada, y otras, delirante. Tal fue el cúmulo de desmentidos que el autor se vio “obligado” a contestarlos con otro libro, *Negra espalda del tiempo*. Según el autor, es una obra autobiográfica, por más que parezca una novela por la multitud de historias y de coincidencias inverosímiles, y porque el tono de su narrador (bajo el nombre propio de Javier Marías, autor de *Todas las almas*) no difiere nada de aquél, por más que insista en señalar sus diferencias y despierte en el lector reticencias y desconfianza.

A Marías le han interesado siempre las paradojas narrativas, el juego de apariencias, provocar dudas y abolir las diferencias entre géneros literarios. Pero en este caso o bien fue más lejos de sus propios fines, y quiso dar marcha atrás, o fue mal interpretado por la mayoría de sus lectores. En cualquier caso, una novela como *Todas las almas*, que necesita de tantas justificaciones sobre su carácter ficticio

y genera todo un libro de aclaraciones y de desmentidos, viene a demostrar que es cualquier cosa menos una novela al uso. Aunque la idea inicial de *Negra espalda del tiempo* era desmentir el autobiografismo de *Todas las almas*, no logró minimizarlo. El autor catalogó este libro de “falsa novela”³. Con esta clasificación manifestaba de manera oblicua sus recelos hacia la autobiografía, pues, además de reiterar que *Todas las almas* era sólo una novela, presentaba la autobiografía como un ejercicio imposible. Pero, ¿tiene sentido negar la existencia de algo que es imposible?⁴ Resulta cuando menos contradictorio que el autor le pida crédito al lector, y dibuje un espacio en el que la veracidad resulte tan incierta, pues la clasificación del relato y su argumentación anti-autobiográfica más que orientar al lector le sumen en una mayor perplejidad.

El autor, que ya había dado pruebas de su capacidad para crear un marco receptivo ambiguo en *Todas las almas*, ideó una estrategia contraria en *Negra espalda del tiempo*. Si en la primera amagaba un relato de apariencia autobiográfica, que, según el autor, era una novela, ¿la clasificación de “falsa novela” quería decir que este segundo era un verdadero relato autobiográfico? O, ¿una novela doblemente ficticia, pues la “falsedad” o, mejor, el principio de irrealidad se presupone en cualquier novela? El problema radicaba en vencer la desconfianza de los lectores, pues ¿qué crédito puede tener alguien que ha jugado a confundir, haciendo pasar por verdadero lo ficticio, y que ahora pide que, por irreal que parezca, lo acepten como verdadero? Marías transita por las fronteras de la ficción y de la autobiografía con el pasaporte de la novela, que es el salvoconducto literario de curso legal más aceptado, con la pretensión de profundizar en los márgenes, donde confluyen lo real y lo ficticio con la intención de crear una dimensión única y compleja: lo real-ficticio. Sin embargo, esta aspiración no consigue abolir las fronteras entre ambas instancias narrativas. Al contrario, este territorio híbrido adquiere interés y relevancia en la medida que esos límites existen. Pero Marías, que aspiraba, según sus propias palabras en el comienzo de *Negra espalda del tiempo*, a colocar las cosas en su sitio y a deslindar la ficción de la realidad, terminaba por introducir de nuevo la ambigüedad.

Aunque son apreciables los valores de *Negra espalda ...* y, sobre todo, el riesgo que supone intentar abrir caminos nuevos para la autobiografía, resultó un libro malogrado, por más que le costase aceptarlo al

³ “Uso ese término porque no puedo aceptarla como novela. Cuenta algo que es verdad, algo que de hecho le ocurrió con el mismo nombre que al autor, que yo (*sic*). Al mismo tiempo, no puede decirse que sea autobiográfica: incluso con mis digresiones, es más una narración que cualquier otra cosa” (*Aquella mitad de mi tiempo*, 383-384).

⁴ Cfr. ALBERCA, Manuel. “Las vueltas autobiográficas de Javier Marías”. In: *Javier Marías*. Madrid: Arco, 2005, p. 49-73.

autor⁵. Nadie le podrá discutir interés a los hechos que se encadenan al azar, pero su aparición se justifica sólo por la relación tangencial con el autor, sin conseguir convencernos de su necesidad ni del anclaje que tienen en su vida personal, ni menos aún mostrarnos quién y cómo es la persona a la que le suceden o afectan tantos, raros y, por lo general, gratuitos sucesos. Este libro debería haber explicado las relaciones entre la obra y la vida del autor, pero la expectativa resultó frustrada, pues, como señala Elide Pittarello, “al atender sólo al revés del tiempo, Marías olvida lo realmente acaecido”⁶. Refugiarse en argumentos generales como las limitaciones del lenguaje para representar la realidad y en la dificultad de relatar los hechos acaecidos, más parecen argucias para no contar lo que correspondía. Además, el autor había anunciado una segunda parte de *Negra espalda del tiempo*, que ha quedado relegada al limbo de los seres nonatos, al parecer de manera definitiva.

Sin embargo, *Negra espalda ...*, con *Aquella mitad de mi tiempo* y las entrevistas a la prensa, especialmente la concedida a *The Paris Review*, incluida en este libro (incluso las memorias de Julián Marías, *Una vida presente*), dibujan un ‘espacio autobiográfico’ en la obra de Javier Marías⁷. Este concepto permite e incita a leer sus novelas en esa clave. El concepto de “espacio autobiográfico” no se corresponde con lo que se llama a veces inspiración autobiográfica, sino una estrategia orientada a constituir un juego, plural y cambiante, de imágenes ficticias, en las que es posible reconocer la representación del propio autor, su oblicuo autorretrato. Para poder establecer un “espacio autobiográfico” es necesario que haya, al menos, un texto fundado en el “pacto autobiográfico”. En el caso de Marías sería *Negra espalda ...* y *Aquella mitad de mi tiempo*, con la salvedad de que este volumen es una recopilación realizada por Inés Blanca. Estos dos libros alumbran y anticipan *Tu rostro mañana*, y permite leer también la obra precedente en clave autobiográfica, por más que el autor escribiese *Negra espalda ...* para exorcizar el fantasma autobiográfico de *Todas las almas*.

Si el sujeto se construye mediante el encadenamiento de sucesivos ‘yos’ que se sueldan y superponen en cada acto, la autoficción sería tal vez el formato narrativo ideal para dar cuenta de la construcción del *self*. En este sentido creo que la obra de Marías que se abre con *Todas las almas* y se cierra con el tercer volumen de *Tu rostro mañana* compone una singular autoficción. Es decir, una novela del yo, que se hace a partes desiguales con elementos biográficos e imaginarios. A través de estos relatos, durante casi veinte años, el autor ha ido desvelando, construyendo y remodelando su rostro más íntimo, compuesto por una suma de atributos y rasgos que salen del autor y sus narradores. En *Todas las almas* estaban todos los elementos que hacen de la autoficción

el culmen de la ambigüedad: un narrador de identidad dudosa, coincidente con el autor en unas ocasiones y distante en otras, una amalgama de hechos autobiográficos y ficticios y una calculada e indeterminada propuesta que dejaba vacilante al lector. En este itinerario, *Negra espalda ...* debería haber constituido una clave que explicase la obra precedente y anticipase la futura, pero las carencias de aquel libro se convirtieron en un lastre para la obra futura de Marías y la llevaron quizá por una senda errada⁸. Y quién sabe si no fueron estos errores los que le impulsaron a recuperar parte de aquel material y reciclarlo en *Tu rostro mañana*. En *Negra espalda ...* se debían explicar las interrogantes de la obra anterior y anticiparse las claves biográficas de su obra venidera: la importancia de figuras como Juan Deza, personaje que apenas disimula el modelo real de Julián Marías, y de Peter Wheeler, “hermano” de Rylands, trasuntos ambos del Peter Russell, cuya biografía quedaba sugerida en esta novela y desvelada en la última.

Tu rostro mañana está sustentada por una voz narrativa en primera persona, que a manera de un soliloquio divagatorio desgrana los asuntos que le obsesionan al narrador. La novela se inicia con un balbuceante comienzo, en el que se lee: “No debería uno contar nunca nada ...”, hasta la confesión final de Wheeler que contradice el inicio. El divagatorio relato de Deza demuestra que a pesar de las dificultades todo puede y debe ser contado (“al menos una vez”, como le dice Wheeler a Deza, citando a Rylands”). Por más que sostenga que “la dificultad de contar” impide referir los hechos⁹, lo que caracteriza a su narrador es que no claudica ni renuncia a dar su versión de lo sucedido. En teoría el narrador de Marías está preso de la incertidumbre y de la imposibilidad hermenéutica del lenguaje, pero su relato termina *de facto* desmontando este otro dogma de nuestro tiempo, cuando recuerde lo que Wheeler le advierte: “Nadie está dispuesto por tanto a saber con certeza nada, porque las certezas se han abolido, como si estuvieran apestadas. Y así nos va, y así va el mundo”. En síntesis, *Tu rostro mañana* resume los retos, certezas, dudas y temores del narrador de Marías.

⁵ Marías no pensaba hablar del libro con la prensa (*El país*, 5-V-1998), pero la fría acogida le aconsejó cambiar de estrategia, y en una entrevista sentenció: “Mi novela no ha sido entendida” (Ángeles García (entrevista a Marías), *El País Semanal*, 8-XI-1998).

⁶ PITTARELO, Elide. “Negra espalda del tiempo: instrucciones de uso”. *El pensamiento literario de Javier Marías*. Foro Hispánico 20, Ámsterdam, 2001, p. 133.

⁷ Cfr. M. Alberca, “Javier Marías en el umbral de su secreto”, *Revista de Occidente*, 286 (marzo 2005).

⁸ Cfr. M. Alberca, “Javier Marías en el umbral de su secreto”, *Revista de Occidente*, 286 (marzo 2005).

⁹ J. Marías, “Sobre la dificultad de contar” (Discurso de ingreso en la R.A.E de la Lengua), leído el 27 de abril de 2008.

2 Paralelismos y divergencias

Son numerosos los paralelismos argumentales entre *Todas las almas* y *Tu rostro...*, no en vano, como ya he dicho, esta nace de la primera. Comparten el mismo narrador, que ahora tiene nombre propio y una nueva ocupación. Primero, locutor en la BBC de Londres. Después, gracias a los oficios de Wheeler, será agente del MI6 británico. Sondar la personalidad y los secretos de los otros, antes que los suyos, será ahora su ocupación profesional. Entre ambas novelas hay otras muchas coincidencias y motivos argumentales que pasan de una a otra, en un ejercicio de cita y amplificación.

Sin pretender ser exhaustivo señalaré algunas de estas continuidades. En ambas hay un episodio que transcurre en una discoteca; de una a otra pasan personajes debidamente reciclados para la ocasión: el profesor Del Diestro, trasunto del profesor Francisco Rico, deja paso a Francisco Rico, con su nombre propio; la figura protectora y paternal que encarnaba Cromer-Blake en *Todas las almas* la ocupa ahora el padre de Deza; Toby Rylands, muerto en *todas las almas*, reaparece bajo la forma de su hermano Peter Wheeler; fugazmente tenemos noticias de su ex-amante Clare Bayes; etc. Otros personajes, que cumplen similares funciones con respecto al solitario narrador, son Muriel, la muchacha de la discoteca de *Todas las almas*, y Pérez-Nuix, la compañera en el trabajo de espionaje en *Tu rostro ...*: con ambas se acuesta en un mecánico y parecido acto sexual. Por no hablar de la obsesión que el narrador tiene por observar y describir los muslos de las chicas y los picos de sus bragas: de Clare Bayes, de Muriel, de Pérez-Nuix y la galería de muslos y bragas entrevistados en los servicios de señoras de la discoteca londinense en *Tu rostro ...*. Estos motivos pueden parecer anecdóticos pero, por la atención y extensión que reciben en *Tu rostro ...*, quieren cumplir efectos discursivos específicos, buscados por el autor, en los que ahora no me detendré. En esta ocasión, me ocuparé de una serie de correspondencias, paralelismos y divergencias, que en mi opinión son sin duda la expresión de esa búsqueda sinuosa, divagatoria y contradictoria de la identidad.

2.1 Un sujeto fragmentado y discontinuo

El sujeto actual está atravesado por una conciencia de discontinuidad y fragmentación. Así lo han sancionado algunos teóricos del posmodernismo, que han visto en estas cualidades sus rasgos definitorios. En consecuencia se trata de un ser alicaído y fragmentado, pero sin drama ni tragedia¹⁰. Ahora bien, no es menos cierto que, aun

siendo dicho sujeto un haz de ‘yos’ que se dispersan y alejan, y por tanto consciente de su fragmentarismo y discontinuidad, pugna por atarlos con la memoria y organizarlos cronológicamente. Ya sea por (neo) narcisismo o por necesidad, el sujeto aspira a religarse. Es la nuestra una época que no cree en el hombre ni en la consistencia del sujeto ni en la memoria, y sin embargo, o por lo mismo, necesita de un suplemento de realidad biográfica. Por esto, no debe extrañarnos que la obra de Marías se desarrolle en un movimiento incesante, en el que la (dis)continuidad del yo se manifiesta afirmándose y negándose permanentemente. Su narrador es un personaje contradictorio a la fuerza, pues sugiere o expresa tanto su falta de entidad como la necesidad obsesiva de afirmación. Es como si la debilidad de su yo se fortaleciese en cada acción o sentencia verbal. Este protagonista hace ostentación de su vulnerabilidad, de su soledad y de sus perturbaciones, y no contento con reconocerlas, las pone en escena. La negación teórica del sujeto actual y la exhibición de las limitaciones propias de la época son otros tantos ejemplos o intentos desesperados de afirmar el maltrecho yo.

En mi opinión, los relatos de Marías constituyen un privilegiado observatorio en el que contemplar cómo se disgrega y cohesionan el sujeto en el devenir temporal. En el inicio de *Todas las almas*, el narrador trata de poner orden en su vida, persuadido de que el que escribe y recuerda los dos años pasados en Oxford, ya no es ni puede ser el que fue, a pesar del escaso tiempo transcurrido. Para ello se propone cerrar la herida que le produjo aquella “perturbación pasajera”, borrando las huellas del yo trastornado en este más cuerdo del presente (*Todas las almas*, 9-10). Al afirmar la desconexión entre el yo presente y el yo pasado, parecería que se renuncia al conocimiento autobiográfico, pero el desarrollo de la novela demostrará que no es así. Si la estancia en Oxford supuso “un extravío leve y pasajero”, el relato escrito de la historia de aquella ‘perturbación’ sutura finalmente la herida, y aunque lo justifique para intentar salvarla del seguro olvido, sabemos que contándolo encontrará sosiego su perturbada mente: “...condenado a no ser nada en el conjunto de mi vida [...] a disiparse y quedar olvidado [...]. Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que [el tiempo] acabaría borrándolo todo” (*Todas las almas*, 69). Aunque al final de la novela el narrador insista en que ya no es el mismo que vivió aquellos dos años en Oxford, su conciencia de haber estado perturbado pero ya no estarlo, es la prueba irrefutable de que el sujeto es una suma de yos que se articulan más allá del tiempo, gracias a la memoria: “... ya no soy el mismo que estuvo dos años en la ciudad de Oxford, creo. Ya no estoy perturbado [...] una de esas perturbaciones que todos tenemos de vez en cuando”

¹⁰ LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama, 1990 (1983).

(*Todas las almas*, 239). Es decir, aunque al comienzo el narrador afirme la desconexión entre el yo pasado y el presente, la narración termina de hecho reconciliándolos.

Similar desconexión y pérdida de identidad experimenta Deza, cuando le asalta y le coge por sorpresa un recuerdo de infancia. “Parece raro que se trate de la misma vida. Parece raro que yo sea él mismo, aquel niño con sus tres hermanos y este hombre aquí sentado en la penumbra”, dice el narrador (*Tu rostro ...*, II, 241), al evocar este recuerdo, presente también en *Todas las almas*, cuando, niño aún, paseaba con sus hermanos por las calles del barrio madrileño de Chamberí. Esta misma paradoja articula también el pensamiento de P. Wheeler, cuando le inquiere a Deza: “Mírame a mí: ¿soy yo el mismo de entonces? ¿Puedo ser yo, por ejemplo, el que estuvo casado con una chica muy joven que se quedó para siempre en eso y que no me ha acompañado un solo día en mi largo envejecimiento? ¿No resulta esa posibilidad incongruente con el que después he sido? [...] ¿Y cómo puedo yo ser el mismo?” (*Tu rostro ...*, I, 470).

Como ya hiciera en *Todas las almas*, Marías concibe *Tu rostro ...* como una respuesta o *tour de force* demostrativo que impugna las aserciones de las que el relato arranca en una suerte de argumentación contradictoria permanente. Del “no debería uno contar nunca nada ...” (*Tu rostro ...*, I, 139), que la abre, a un final que lo niega, cuando el narrador se haga eco de lo que le dijera Wheeler al contarle el secreto de su vida: “Porque todo a pesar de las dificultades debe ser contado al menos una vez”. Lo prudente sería no contar, lo conveniente callar: “Calla, calla ... Calla y entonces sálvate” (*Tu rostro ...*, I, 19), que evoca el consejo que C. Bayes le diera a su joven e inexperto amante: “Nos condenamos siempre por lo que decimos, no por lo que hacemos (*Todas las almas*, 41). Desde entonces, el narrador lo tiene muy claro. Lo mejor sería cerrar la boca y el oído: “No, yo no debería contar nunca nada, ni oír nunca nada [...] pues las cosas no acaban de ocurrir hasta que se las nombra” (*Tu rostro ...*, I, 25-27). Pero esto es, dirá Deza, “un deseo baldío” (*Tu rostro ...*, III, 432). Y es que este aprenderá, y de ahí su decisión de contarlo todo, que dejar testimonio de determinadas historias es una exigencia ética y una necesidad personal. Deza ha hecho suya la enseñanza de sus maestros y se enfrenta a esta responsabilidad y arrostra el riesgo que conlleva contar determinados secretos. Ha tomado conciencia de ese deber moral, que es el que le transforma, aunque no siempre en el mejor ni más acertado de los caminos. Ha necesitado, por así decirlo, un discurso de casi 1.600 páginas, para comprender que no basta con ‘pensar’, sino que es preciso actuar, salir de esa ‘moda’ paralizante de la incertidumbre (*Tu rostro ...*,

I, 298-301). Sin embargo, antes de que Deza deje de hablar, antes de que acabe su obsesivo relato, vuelve la ‘sombra’, se proyecta sobre él, y parece vuelto a su estado inicial, del que parecía haber salido (*Tu rostro ...*, II, 246). Él, que había sentenciado: “He dicho adiós a mi antiguo yo ... no soy lo que soy ...” (*Tu rostro ...*, III, 454-5), y lo había creído con la pistola y la espada en la mano, va a comprobar que su metamorfosis era pasajera, que su “mal asociativo”¹¹ y sus pasadas elucubraciones estaban de vuelta, pues, tras encontrarse de nuevo con Custardoy en la calle, Luisa le pregunte qué le pasa: “No, nada malo” (*Tu rostro ...*, III, 703-705) – le contesta Deza.

2.2 El fantasma y el espía

El autor que ficcionaliza su vida realiza una transacción entre lo que realmente fue y lo que le hubiera gustado ser. En el marco de la ficción le está permitido imaginar lo que no llegó nunca a sucederle, como si le hubiese ocurrido. En esa operación de invención de sí mismo, de autoengaño o sublimación de la realidad, procedimientos, por otra parte, tan humanos y a veces tan necesarios para seguir viviendo, se amalgama lo real-biográfico con lo biográfico-soñado. Desde *Todas las almas* a *Tu rostro ...*, la obra de Marías se presenta como una indagación en torno a la identidad del narrador. En mi opinión, éste es el principal secreto del texto que el lector intentará resolver. Según avance en su investigación se le irá revelando que el narrador mantiene una ambigua pero inequívoca relación con el autor. El texto de Marías exige al lector respuestas activas. Le incita a resolver incógnitas o dilemas, pero, al mismo tiempo, le hurta o le escamotea las informaciones que le permitirían una verdadera participación e interpretación de la historia. En su caracterización social, la personalidad se construye siempre en relación con los otros, y la problemática personalidad del narrador se convierte en el espejo en el que el lector se mira también; en él se reconoce, se construye o se inventa en paralelo a la figura del personaje. El lector, como destinatario de la confianza, se siente concernido y, como observador privilegiado, asiste a la construcción de la “identidad narrativa” del narrador-protagonista, que en su relato reconstruye el yo vivido y explora el yo virtual, mezclando experiencia y proyecto.

Las dos figuras literarias principales adoptadas por el narrador de Marías son el fantasma y el espía. Ambos tienen en común su invisibilidad, sus apariciones intermitentes y sus escondidos actos. Disfrutan de la ventaja de poder

¹¹ La expresión aparece en el artículo de J. Marías “Cabezas llenas”, *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993, p. 249-263.

observar y vigilar a los demás sin el inconveniente de ser vistos¹². Los narradores-protagonistas de *Mariás*, y en particular el de *Todas las almas* y *Tu rostro ...*, se caracterizan tanto por el deseo de velar su identidad verdadera (el fantasma) o de disfrazarla (el espía), como por la indagación y desenmascaramiento de la de otros. Esta disposición para investigar las vidas ajenas era ya evidente en el narrador de *Todas las almas*, y su estancia en Oxford le reportará un aprendizaje avanzado para sus cualidades innatas. Clare Bayes advierte que su fantasmal amante clandestino está dotado de unas cualidades observadoras obsesivas que ella definirá como una “mente detectivesca” (*Todas las almas*, 40). De hecho esta relación adultera da lugar a situaciones y momentos reflexivos sobre la ocultación y la clandestinidad. En un momento determinado Clare Bayes le da una lección de cómo evitar o quitarse de encima las preguntas indiscretas: el miedo a la verdad impide intromisiones (*Todas las almas*, 39-41).

En el reservado, y a la vez indiscreto, ambiente de la universidad de Oxford, caracterizado tanto por la curiosidad, cuando no por el cotilleo de las vidas ajenas, como por la calculada opacidad de los asuntos propios, encontramos la primera aproximación narrativa al tema. Los *dons* hacen gala de una bien acreditada facultad para indagar las vidas y los secretos de los demás, pero también para escatimar noticias sobre ellos mismos. (Algunos han sido incluso espías dobles al servicio del MI5). El narrador lo deja escrito en su memorial: “Trasmitir información sobre algo es, además, la única manera de no tener que transmitirla sobre uno mismo [...] silenciar su intimidad”. “Silenciar la propia identidad” estimula la codicia informativa sobre el resto. Los débiles ceden. Y no está bien visto. En cambio, otros “logran mantener en sus hábitos, vicios, gustos y prácticas [...], la tristeza de lo secreto” (*Todas las almas*, 35-37). Este narrador, que ostentaba una facultad idónea para observar e interpretar a los otros, encuentra en este ambiente el caldo de cultivo ideal para desarrollarlo. De hecho en algunos pasajes de la novela, como la cena de la *high table*, el análisis del enigmático rostro de Cromer-Blake o la mirada de C.

Bayes, asistimos a una demostración brillante y divertida de su perspicaz observación de conductas y caracteres (*Todas las almas*, 47-67 y 71). Esta disposición se vuelve despiadada en ocasiones. Es la condición del espía y del observador detectivesco que encontramos en otras novelas del autor, en la que el narrador se oculta o esconde para observar o escuchar lo que dicen otros, a veces de manera fortuita como ocurre en el comienzo de *Corazón tan blanco*. Pero donde esta cualidad alcanza categoría de profesión es en *Tu rostro ...*. Deza estaba abocado a trabajar como espía: su mente detectivesca lo hacía presagiar. P. Wheeler, que lo recomienda a Tupra para este trabajo, le dirá que su hermano Toby le había dicho que “siempre admiraba, a la vez que temía, el don especial que tenía para captar los rasgos característicos y aun esenciales, tanto exteriores como interiores, de amigos y conocidos, a menudo inadvertidos, ignorados por ellos mismos”. Y cuando Tupra lo conozca, también apreciará estas cualidades para contratarle como agente del MI6: “... mi jefe, o el hombre que me contrató [...] ... me tomó como intérprete de vidas, mejor dejarlo en traductor o intérprete de personas: de sus conductas y reacciones, de sus inclinaciones y caracteres ...” (*Tu rostro ...*, I, 312-313). Deza, vacilante y contradictorio, inseguro siempre, mantendrá con esta facultad y con su trabajo de espía una relación ambivalente. “Es mi mente detectivesca y alerta, mi mente imbecil, que me criticaba y reprochaba Clare Bayes en este mismo país hace ya muchos años ...” (*Tu rostro ...*, I, 51). Es la misma facultad que admira en su amigo P. Wheeler y que teme en su jefe Tupra, escrutador y ‘gestor’ de la vida secreta y el pasado de las personas: tener “perspicacia para las biografías” (*Tu rostro ...*, I, 65).

No es la única contradicción en que incurre el insidioso Deza. Su exhaustividad controladora es incansable y rigurosa con la vida de los otros, pero se hace laxa y débil al observar la suya. La falta de interés en el estudio de sí mismo viene de lejos y resulta paradójicamente reveladora en alguien que ha hecho del análisis de las vidas ajenas su dedicación exclusiva. Esta indiferencia hacia la introspección queda refrendada cuando encuentre su propia ficha en los archivos de la oficina de Tupra. Allí puede leer lo que alguien anotó sobre él: “Es como si no se conociera mucho. No se piensa, aunque él crea que sí (tampoco lo cree con gran ahínco). No se ve, no se sabe, o más bien no se ausculta ni se investiga. Ese es un conocimiento que no le interesa” (*Tu rostro ...*, I, 346-7, y III, 500). El desconocimiento de sí ni le altera ni le preocupa. Este aspecto de su novela es coherente con la reserva autobiográfica del autor, pues, según Miguel Mariás, su hermano Javier “no escribirá nunca su autobiografía”, aunque no haya dejado de escribir sobre sí mismo y sobre aspectos de su vida en artículos

¹² Tal como Mariás ha desarrollado en artículos y ensayos el escritor constituye una manera privilegiada de existencia fantasmal: “Quienes van dejando constancia escrita de lo que opinaron un día [...] de lo que piensan en el pasado, van teniendo de su vida una percepción fantasmal a medida que transcurre el tiempo y ellos van comprobando que son y no son a la vez los mismos. [...] Cada vez me voy sintiendo más cercano a una de mis figuras literarias predilectas, el fantasma: alguien a quien ya no le pasan de verdad las cosas, pero se sigue preocupando por lo que ocurre allí donde solían pasarle y que –aun no estando del todo– trata de intervenir a favor o en contra de quienes quiere o desprecia. Todo escritor se asemeja un poco a esta figura: habla e influye, pero no siempre se deja ver, a veces desaparece o calla durante largo tiempo. No está del todo presente, pero asiste a los acontecimientos, y sobre todo ronda” (J. Mariás, *Vida del fantasma. Cinco años más tenue*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 19-20).

de prensa ni de introducir expectativas autobiográficas en sus novelas¹³.

Por la misma razón tampoco extraña que Deza se explye, hablando con Tupra, en juicios peyorativos sobre la autobiografía. La vida propia como materia de un minucioso relato le parece una manera errónea de vivir las cosas. “Esa ensoñación narcisista de tantos contemporáneos, llamada a veces conciencia, tal vez no sea sino un sucedáneo de la antigua idea o vago sentido de la omnipotencia de Dios ... [...] ... ni el hombre más ateo puede encajar eso aún fácilmente”. Y continúa Deza: “Al final de cualquier vida [...] habría demasiados recuerdos. Y no es fácil ordenar todo eso. Demasiada acumulación ... Mi memoria está tan llena que a veces no lo soporto. Quisiera perderla más, quisiera vaciarla un poco [...]. La vida no es contable y resulta extraordinario tanto empeño en relatarla ...” (*Tu rostro ...*, II, 164-165, y 170). Y sin embargo, como no podía ser de otro modo, los narradores y personajes novelescos de Marías van tejiendo su autobiografía, la que queda escrita en las marcas que el tiempo deja en sus rostros. Si bien Deza quiere dejar bien claro que él ya no es el que fue en el pasado, es consciente que en el rostro se encuentran grabadas las líneas de su identidad. Creo que la resistencia de Marías a hacer autobiografía explícita no le impide, al contrario, le estimula a cierta diseminación autobiográfica incesante: artículos, relatos, novelas, falsas novelas, etc. Este personaje novelesco, en el que se reconocen numerosos elementos biográficos del autor, muestra poco interés en conocerse introspectivamente, cuando no se refugia en una supuesta imposibilidad o dificultad para conocerse a sí mismo. Y cuando decide observarse directamente, su análisis se limita sólo al aspecto físico, porque en el resto tiene tendencia a emboscarse¹⁴.

2.3 El secreto del nombre propio

Relacionado con el perfil del espía y de sus múltiples secretos, los nombres de los narradores y de los personajes de Marías (cuando no su calculada anonimidad) se presentan como enigmas por descifrar. Lo ocultan por necesidad, como hacen los espías, y, al tiempo, se esconden en sus diferentes y secretas denominaciones, disfrazando su auténtica identidad nominal. Peter Wheeler, por ejemplo, que tuvo que cambiar su nombre por el divorcio de sus

padres (tomó el Wheeler materno y dejó el Rylands paterno), y por sus trabajos de espionaje, reconoce que “es extraño tener que desprenderse aun del nombre propio” (*Tu rostro ...*, I, 42), pues como es obvio la revelación de la identidad pasa por fuerza por el descubrimiento del verdadero nombre propio. Además de la metamorfosis nominal de Peter Wheeler, podemos aducir que Tupra (siempre tan misterioso él), se llama también Bertram, Bertie y su alias o ‘nombre de guerra’ Resby.

Por tanto, sin el nombre propio verdadero no hay posibilidad de comprobar plenamente la identidad, como dijimos a propósito de *Todas las almas*. Esta novela crea un espacio literario de intensa y buscada indeterminación. Todo está dispuesto para provocar la identificación entre autor y protagonista y, al mismo tiempo, para que no pueda llegar a producirse y, si se produce, sea de manera incierta. Utiliza la expectativa de la identidad nominal, se permite jugar con ella, y también transgredirla, en una maniobra que afirma y niega los principios del género. En la medida que la anonimidad de *Todas las almas* le acarreó los problemas y cavilaciones citados, Marías dedicó una atención y esfuerzo notables a esta cuestión en *Negra espalda del tiempo*. El autor, con su nombre propio explícito, se esforzó en distanciarse del narrador innominado de *Todas las almas*, sin conseguirlo siempre, pues, como ya he dicho, el personaje y narrador novelesco tenía suficientes rasgos coincidentes con el autor para negar absolutamente esa posibilidad.

No es banal que Javier Marías, al convertir al narrador-protagonista de *Todas las almas* en el narrador de *Tu rostro mañana*, lo haya bautizado *a posteriori* como Jaime Deza (pero también Jacobo, Jacques, incluso James o Jack a la inglesa, es decir, con los nombres que el resto de personajes de *Tu rostro mañana* le llaman de manera indistinta y equívoca). Es un intento más – así parece al menos – de querer desacreditar de paso cualquier intento de interpretación autobiográfica de aquella novela. Sin embargo, no sé si el deseo de corregir retrospectivamente la posible interpretación autobiográfica del relato y desconectarlo del autor sirve de algo. Una vez metido en este mundo de pistas falsas y de desconfianzas propias de espías, dar nombre a un personaje anónimo para borrar las posibles huellas personales del autor casi 15 años después, resulta en realidad un estímulo *a posteriori* a que sigamos alimentando las sospechas sobre su identidad. O lo que es lo mismo: toda esta operación de bautizar retrospectivamente al narrador, vendría a confirmar la interpretación autobiográfica de la novela antes que a refutarla.

Por otra parte, no debe subestimarse el paralelismo y equivalencia entre los nombres propios del autor y su

¹³ MARÍAS, Miguel. “Prólogo”. Javier Marías, *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*. Ed. Inés Blanca. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008, p. 16.

¹⁴ Marías se presenta como lector y descifrador de rostros, incluidos los sucesivos autorretratos que se ha ido haciendo en su obra: *Miramientos*, *Negra espalda ...*, *Tu rostro ...*: “... los ojos orientalizados y como pinceladas los labios – ‘boca de pico’ –; o el mentón casi partido, las manos anchas y en la mano izquierda un cigarrillo” (*Negra espalda ...*, 14). Así aparece en el retrato de la solapa y en la contraportada del libro.

personaje Jaime Deza. Como explica el autor en *Negra espalda ...*, el nombre Javier se convirtió en su infancia, por mor de la francofilia de su madre, en Xavier (a la francesa), incluso en Reivax, como resultado de su escritura infantil en espejo. De manera paralela, Deza, de nombre propio Jaime, pero también las demás variantes españolas: Jacobo, Yago, Santiago, revela que su verdadero nombre es en realidad Jacques, es decir, Jaime en francés. “Era de los que me llamaba Jacobo, otros como Luisa me llamaban Jaime, era el mismo nombre y ninguno de los dos era exactamente el mío [Jacques] ...” (*Tu rostro ...*, I, 113).

Cabe hacer otra apostilla de la relación entre el narrador anónimo de *Todas las almas* y el narrador J. Deza de *Tu rostro ...*, y de ambos con el autor. Al conferir a un ser de ficción como Deza la capacidad de escribir novelas, en este caso *Todas las almas*, cuyo autor es Marías, el texto establece una correspondencia implícita de identidad entre el personaje y el autor, entre Deza y Marías. Aunque Deza no cita explícitamente *Todas las almas*, este texto está tan presente en *Tu rostro ...* Y se hacen tantas referencias al libro (personajes, sucesos y hechos, incluso frases o palabras citadas textualmente, que pasan de uno a otro libro), que sería negar la evidencia no tener en cuenta la posible relación de identidad entre el autor y su personaje. Además, si relacionamos a Jaime Deza con Juan Deza, su padre, y a éste con el verdadero padre del autor, Julián Marías, de quien en esta novela se cuenta una parte muy relevante de su biografía, como fue la delación de un amigo al final de la guerra civil y su posterior ingreso en prisión, hechos contrastados en las memorias del padre y en artículos periodísticos del hijo, añadiríamos datos para argumentar razones a la identificación entre Jaime Deza y Javier Marías. En resumen, si el personaje de Juan Deza se corresponde inequívocamente a la persona y biografía de Julián Marías, ¿el personaje de Jaime Deza, su hijo en la novela, no correspondería a Marías júnior?

Soy consciente de que este tipo de búsquedas, tendentes a reforzar la identidad entre autor y narradores, puede despertar dudas, suspicacias e incompreensión en algunos lectores. Sin embargo no soy el único en constatar la identificación entre autor y narrador en *Tu rostro ...* Otros críticos, sin tener en cuenta el argumento onomástico, han destacado las correspondencias evidentes¹⁵. Como ya he dicho, un narrador de nombre distinto al del autor nos estaría indicando que nos encontramos ante una novela. Sin embargo, la existencia de un texto autobiográfico como *Negra espalda ...*, creador de un firme “espacio autobiográfico” tiende un puente seguro para pasar de la ficción a la autobiografía, y viceversa, con más fundamento que la simple sospecha del parecido entre ambos.

3 Todas las almas vs. Tu rostro mañana

Al terminar este recorrido por las correspondencias entre *Todas las almas* y *Tu rostro ...*, resulta oportuno hacer una valoración de los aciertos de ambas¹⁶. Parece inevitable incurrir en esa comparación de dos obras que tienen tantos lazos de unión genéticos, temáticos y argumentales. Como señala Edmundo Paz Soldán, los lectores de Marías se han dividido entre los que prefieren una u otra. Por mi parte, caigo del lado de los que aprecian los valores de la primera y al igual que otros considero *Tu rostro ...* una reescritura “manierista” de *Todas las almas*¹⁷; y como se sabe, el manierismo en la literatura y en las artes plásticas termina por agotar y extenuar los modelos. Si en el arte literario la medida y la proporción entre los fines y los resultados es o debería ser uno de los criterios fundamentales a la hora de valorar una obra, creo que el pequeño David, que es *Todas las almas*, con sus 240 páginas, ha derrotado por precisión y eficacia a las casi 1.600 del gigante Goliat de *Tu rostro ...*

Por tanto no participo de la valoración unánime que, salvo escasas excepciones,¹⁸ ha despertado *Tu rostro ...* entre la mayoría de críticos. A mi juicio, un ejemplo de elogio desmedido, acrítico y uniforme lo encontramos en el volumen dedicado a la novela *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de J. Marías*¹⁹. En este libro, sin ánimo de ser exhaustivo, van apareciendo desde la primera página una cadena de piropos y alabanzas tan incondicionales como excesivas: “... la trayectoria novelesca de J. M. [...], una evolución, cuyas coherencia, consistencia y excelencia no tienen parangón en la narrativa española actual” (p. 9); “Según todos los indicios, [*Tu rostro...*] se trata del *non plus ultra* de la aventura mariesca” (p. 10); “... uno de los mayores escritores europeos” (p. 10); “... una de las cumbres de la narrativa española” (p. 10); “... la novela fundamental

¹⁵ No soy el primero en hacer la comparación ni seré el último. Por ejemplo, Fernando Valls ha señalado que “Deza debe mucho o tiene muchos de los rasgos idiosincrásicos del autor, así como su tendencia a mostrar afecto o amistad bromeando” (“Interpretar y narrar”, *Quimera*, noviembre 2002, p. 99-101). También han destacado las correspondencias entre el narrador Deza y el autor Marías, J. A. Masoliver Ródenas (*Culturas/La Vanguardia*, 24 de noviembre de 2004, p. 11), J-C. Mainer (“El espía egoísta y charlatán”, *Babelia-El País*, 29 de septiembre de 2007, p. 4) y Jordi Gracia (“Javier Marías o pensar por novelas”, *Claves de razón práctica*, 177, p. 77-78).

¹⁶ Vid. E. Paz Soldán, “J. Marías: literatura en cámara lenta”, *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. TRM de J. Marías*, Ámsterdam, Rodopi, 2009, p. 55-59.

¹⁷ Idem, p. 55-56.

¹⁸ Félix Romeo es uno de los pocos críticos, que se mostró muy reticente a la novela de Marías en las tres reseñas que le dedicó a las sucesivas entregas de la novela (“Las vidas teóricas”, *Revista de Libros*, 71, noviembre 2002, p. 44; “Las madres con sus hijos en la batalla”, *Revista de Libros*, 97, enero 2005, p. 47, y “La acción del amor”, *Revista de Libros*, 131, noviembre de 2007).

¹⁹ Alexis Grohmann y Maarten Steenmajer (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. TRM de J. Marías*, Ámsterdam, Rodopi, 2009, p. 55-59.

de este principio de siglo” (p. 55); “... no sólo la mejor novela de Javier Marías sino una de las grandes novelas del siglo XXI español” (p. 65). Para muestra vale con estos botones.

¿Realmente ha logrado Marías superar *Todas las almas* con *Tu rostro ...*? Al modesto parecer del que suscribe, no. Como queda de manifiesto en las citas anteriores, soy consciente de remar contra la corriente de la unanimidad, y precisamente por esta razón, creo que debo exponer mis reservas. Si bien no seré yo quien le niegue interés ni ambición al proyecto narrativo de *Tu rostro ...*, tampoco es posible ignorar sus limitaciones y carencias. El autor ha corrido un riesgo excesivo al pretender mantener un relato tan extenso como inflado, sirviéndose sólo de los registros de una sola voz narrativa. Aunque acoge otras – Juan Deza, Wheeler, Pérez Nuix, etc. –, todas terminan sonando como la de Deza, bien porque éste hace suyos los discursos ajenos, bien porque Marías no ha sido capaz de marcar diferencias. El discurso obsesivo y ensimismado y la balbuceante y tortuosa expresión del narrador terminan por contagiar al resto de personajes. Como ha señalado E. Paz Soldán en el artículo citado, no resulta convincente que esta desmesura acalle y colonice al resto de personajes que piensan y se expresan como Deza. Este tono único expulsa casi completamente la acción del relato y todo en éste resulta descriptivo o explicativo. El contradictorio discurso de Deza no resulta suficiente para que la tensión narrativa y el interés de la obra no den muestras frecuentes de parálisis y de argumentación monológica. Cervantes fue tal vez el primer novelista que se dio cuenta de que, para que la polifonía de una novela funcionase, era preciso que las locuras y parlamentos de Don Quijote tuviesen como la réplica el buen juicio y el pragmatismo de Sancho Panza.

Además la extensión del relato va en detrimento del interés del conjunto. El relato demorado, diferido, suspendido, sistemáticamente repetitivo y remolón, cumple unas veces sus funciones de suspensión narrativa eficaz (p. e., el episodio de la espada en la discoteca), pero en otras desinfla la tensión con su exceso de demora injustificada (la petición de Pérez Nuix). La acumulación de tantos y variados temas, mezclando los tenidos por importantes con los más triviales, hace que se resienta el interés, y entendamos que numerosas páginas resulten perfectamente prescindibles. Y es que el discurso reflexivo de carácter divagatorio no acierta siempre, por no decir que incurre con frecuencia en la trivialidad más escandalosa y fácil. Además de las invectivas contra el uso de las sandalias que es sólo una muestra atrabiliaria de las manías u obsesiones del autor (expresadas también en sus artículos en la prensa), cabe destacar los largos ex-cursos sobre la forma de bragas y tangas, el volumen de piernas y muslos en la secuencia de la discoteca (*Tu*

rostro ..., II, 137-154) o la atención a una expresión más de la trivialidad actual como el *bottox* (*Tu rostro ...*, II, 205-226). No es sólo que el relato pierda eficacia o funcionalidad, que también, es que se nota que el autor se demora deleitándose en semejante cháchara insustancial. Disfruta, se siente ocurrente y gracioso, pero su discurso voluntariamente banal resulta excesivo.

Tampoco la prodigalidad del relato y su hinchazón injustificable se justifican por el hecho de que el autor sea consciente ni porque se refiera irónicamente a ello, cuando por boca de Wheeler critica la extensión de su último libro. Dice Wheeler: “Casi todo lo que decimos y comunicamos todos es filfa, es relleno, es superfluo, es vulgar, aburrido, intercambiable y trillado, por muchos que sea ‘nuestro’ y que la gente, como se repite ahora con cursilería extrema, ‘siente necesidad de expresarse’”. Y continúa: “Casi nadie dispone de nada para decir que sus oyentes consideren en verdad apreciable [...]. Y sin embargo la mayoría se empeña en hablar sin parar, y además a diario”. Y concluye: “... imagínate qué locura, mi último libro tiene cerca de 500 páginas, una descortesía, un abuso” (*Tu rostro ...*, I, 447-450).

La hipérbole de digresiones narrativas y descriptivas, que preside *Tu rostro...*, queda ejemplificada de sobra en la secuencia del lavabo en que Tupra castiga y amenaza a De la Garza. Allí se lee que “la operación del lavabo no habría durado ni diez minutos” (*Tu rostro ...*, II, 351), pero se desarrolla en casi 50 páginas. La escena de la espada abarca de la página 271 a la 296. Y la extensión también desproporcionada del castigo a De la Garza, de la 257 a la 270. El regodeo del narrador en esta escena es innecesario, incluso para la importancia que pretende concederle el autor en la transformación del narrador. De esta violencia un tanto operística, excesiva e injustificada, saltamos a los sucesos violentos de la guerra civil de 1936, pero, ¿eran necesarias tantas páginas preparatorias? Por no hablar de la aparición (otra más) del profesor Rico (Del Diestro, en *Todas las almas*, y Villalobos, en *Corazón tan blanco*), ahora con su nombre propio, tal como ya había aparecido en *Negra espalda ...* Excesivo ‘cameo’ si se juzga el intrascendente humorismo, un abusivo y gastado guiño entre amigos, al que no encuentro justificación narrativa.

El exceso de detalles, la extensión sin medida de la minuciosidad descriptiva y el amontonamiento de datos consiguen a la postre un efecto diferente al buscado. La verborrea del narrador no se conforma con mostrar la arbitraria significación e insignificancia de la vida, pretende explicarla y comentarla exhaustivamente. Los detalles son precisos para que se produzca la ilusión referencial de representar lo real, pero en mi opinión el exceso de éstos consiguen más bien esconderlo o desinflarlo. La acumulación de detalles provoca la extenuación del lector. El “efecto de realidad”, que decía

Barthes, tiene su medida y su función, en el exceso se pierde.

Sabido es que las novelas de Marías no destacan por la elaboración ni por la complicación de su trama. No es esto lo que sus lectores le piden o esperan de él. Sus novelas más personales, que comienzan con *Todas las almas*, se caracterizan por un tenue hilo argumental sobre el que el narrador despliega su relato reflexivo, introduce sus incisivos ensayísticos y sus juegos paradójicos. No es por tanto trama lo que aquí se echa en falta. Lo que decepciona en *Tu rostro ...* es que no haya sido capaz de levantar una intriga narrativa sin tener que recurrir a un asunto tan manido. Aquí el delgado hilo que zurce los tres gruesos volúmenes lo constituye una separación matrimonial con todos los elementos costumbristas que esperaríamos de un 'culebrón'. No sólo en el plano discursivo del relato sino en su argumentación temática, Deza vuelve de manera obsesiva y elucubrante sobre las relaciones amorosas con su exmujer. Y no es sólo por lo reiterativo del recurso, sino por el tema y el tratamiento mismo de este asunto, que responde a una visión pequeño-burguesa del matrimonio. No hay una visión que trascienda la anécdota sino con otra un tanto traída por los pelos como la de la violencia de Custardoy, el nuevo amante de Luisa. Todo gira en torno a los celos, la desconfianza o la hipotética pérdida de los hijos. Pobre sentimentalmente, Deza empobrece las relaciones sentimentales en la que se ve inmerso. Sin duda la argumentación está por encima del argumento (*Tu rostro ...*, II, 246). No deja de tener interés este pensamiento pesaroso de Deza, que la situación desencadena, pero, como el motivo es la separación matrimonial, resulta desproporcionado. Forzada e impostada: la anécdota es menor y no alcanza a sostener tan pomposo monólogo.

Por otra parte, cómo dejar de reseñar la decepción que produce la resolución final de una novela con un comienzo tan prometedor. Ese inicio casi balbuciente del que busca decir lo indecible, del fantasma que quiere hacerse presente y pasar a la acción, se cierra, al fin y al cabo, de manera asimétrica y decepcionante con el palizón y escarmiento desmesurados al macarra

Custardoy. En este mismo sentido, se debe señalar que la presencia, desde el comienzo del relato, de la enigmática gota de sangre en la escalera de la casa de Wheeler, que va adquiriendo un valor simbólico polisémico de plurales resonancias según avanza el relato, se resuelve con una explicación naturalista que desactiva, con el desenlace elegido, uno de los potenciales de la novela.

En fin se echa en falta el necesario equilibrio entre narración y pensamiento. El narrador elucubra con desmesura y nos detalla pormenorizadamente sus reflexiones, pero nos hurta y escatima los procesos y sus acciones. *Tu rostro ...* sería, en palabras de Juan Ramón Jiménez, una novela 'pensamental', denominación recogida más tarde por G. Sobejano, y su meta es desarrollar un relato de esa envergadura basándose en el pensamiento contradictorio o desvariado de su narrador. Soy de los que piensan que las ideas pueden ser veneno para la narrativa y su mayor peligro residiría en su descompensada constitución: una bulimia reflexiva en una acción anoréxica. Es de lo que, a mi juicio, adolece *Tu rostro ...* Su carencia apuntaría justamente en esta misma dirección: el problema de esta novela hinchada radica en que para sostenerse narrativamente carece de esqueleto suficiente para funcionar durante tantas páginas. En principio, en su parva acción no caben orgánicamente tantos pensamientos sin peligro de desequilibrio y descompensación. Hay, para decirlo más directamente, muchas páginas cuyo discurso o pensamiento conjetural y paradójico no se justifica en la acción novelesca. En cierto modo Marías ha elevado la cháchara a sistema y la compulsión oral a procedimiento narrativo. En este sentido *Todas las almas* está mucho más medida y en ella todas sus partes discursivas o ensayísticas no sobran y son coherentes con las historias que cuentan. En *Tu rostro ...* son demasiadas las ocasiones en que las digresiones divagatorias no se justifican.

Recibido: 18 de abril de 2013
Aprovado: 05 de maio de 2013
Contato: alberca@uma.es