



Iowa Research Online  
The University of Iowa's Institutional Repository

---

Division of World Languages, Literatures & Cultures Publications

---

1-1-2009

## Del pensamiento visual al pensamiento literario

Luis Martín-Estudillo  
*University of Iowa*

---

© 2009 Rodopi. Posted with permission of the publisher.

In *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana* de Javier Marías. Grohmann, Alexis y Maarten Steenmeijer (Eds.) Rodopi: Amsterdam/New York, NY, 2009

Hosted by [Iowa Research Online](http://Iowa Research Online). For more information please contact: [lib-ir@uiowa.edu](mailto:lib-ir@uiowa.edu).

## Del pensamiento visual al pensamiento literario

Luis Martín-Estudillo

La visualidad tiene en *Tu rostro mañana* un papel no menor que el de la dimensión acústica y se manifiesta en una variedad de formas que trascienden la mera percepción ocular para incidir en cuestiones que van de lo gnoseológico a lo moral. En este ensayo se estudia el tratamiento que hace Marías de la visión en tanto que aliada del pensamiento (como instrumento hermenéutico cuya articulación con el lenguaje puede producir un conocimiento propio, del prójimo y del entorno), herramienta de disciplina social, forma de posesión erótica o elemento configurante de la subjetividad.

*Tu rostro mañana* tiene como asunto inaugural el contar, de ahí que sus dos primeros volúmenes se abran apropiadamente con respectivas consideraciones que de manera más o menos directa tienen que ver con el sentido del oído.<sup>1</sup> No obstante, podría afirmarse que también se trata de un *oír con los ojos* (el shakespeariano “to hear with eyes” del soneto XXIII), pues la narración que así arranca, huelga decirlo, está destinada a la lectura. De esta manera germinal, aún no explícita pero sí latente, se insinúa ya desde el preámbulo de la novela una reflexión sobre el ver y sus diferentes dimensiones que irá desarrollándose hasta alcanzar una profundidad mayor si cabe que la que atiende al oído, algo que el narrador llevará a cabo mediante la exploración de las relaciones entre palabra e imagen, y de cómo ambas, en su alianza, conforman el pensamiento, muy especialmente el que el propio Javier Marías ha vindicado como “literario”. Este “pensamiento literario” está estrechamente relacionado con una gnoseología que cabría calificar de visual, pues se fundamenta en una serie de metáforas que asocian o asimilan el saber y el mirar. Dadas las anteriores pruebas de maestría del autor, no sorprende a estas alturas que dicha exploración se lleve a cabo de manera inseparable de la trama, como parte de su estructura temática profunda, con lo que no estamos de ninguna manera ante una suerte de ensayos intercalados que obstaculicen la

fluidez narrativa, pero sí a menudo ante las ricas digresiones que han venido caracterizando la novelística mariesca de madurez. En las páginas que siguen me detendré en un análisis de los aspectos epistémicos, estéticos y morales que emergen en torno al destacado papel que la visión tiene en *Tu rostro mañana*, exponiendo a un tiempo la forma en que esta novela supone una toma de posición frente a ciertas polémicas intelectuales acerca de la visualidad, algunas de las cuales tienen siglos de vigencia.

Que el sentido de la vista ha gozado de un prestigio apenas contestado desde la época fundacional de la filosofía occidental hasta tiempos relativamente recientes es algo que no ponen en duda ni aquellos que justifican la hegemonía cultural de la visión ni quienes la critican. Desde los fragmentos presocráticos, la visión fue considerada como el más noble y poderoso aliado sensorial del pensamiento, algo rápidamente apreciable si se tiene en cuenta el grado de dependencia que tiene la filosofía del lenguaje metafórico visual: desde variables *perspectivas*, el *ojo* de la mente *especula, contempla* su objeto de estudio, lo *examina e ilumina*... Los ejemplos, unas veces notorios y otras más ocultos en la noche de sus etimologías, son numerosos y comunes a la mayoría de las lenguas europeas. Aunque las causas primeras de tal asociación sean imposibles de establecer, o ni siquiera importe descubrirlas (como sostiene Richard Rorty<sup>2</sup>), lo cierto es que de un tiempo a esta parte la estrechísima relación existente entre el pensamiento y la terminología visual ha recibido gran atención. Es necesario añadir que buena parte de esta reconsideración ha sido de signo crítico; han abundado los ataques, los cuales han llegado a tener una vigencia tal en determinados ambientes letrados que la denigración de la visión y de fenómenos relacionados con ella (así como de la fundamental conexión del lenguaje filosófico a la misma) ha podido trazarse, por ejemplo, como una de las principales preocupaciones de algunos de los más influyentes protagonistas de la vida intelectual francesa del siglo pasado. Sin decantarse por ocularófobos ni ocularófilos, en *Tu rostro mañana* Marías participa de la fascinación por la visión común a ambas posturas, entrando puntualmente en contradicciones que, lejos de invalidar su percepción literaria del fenómeno, la enriquece, al hacerla participe de un debate de un peso e interés tales que trasciende con mucho los reducidos perímetros de los círculos filosóficos.

Entre los más sonados críticos del ocularcentrismo se destacaron Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre. Partiendo de la tradición germánica, más inclinada a asociar el pensamiento con el oído que con la vista, a partir de los años treinta del siglo pasado ambos emprendieron una revisión de los presupuestos del cartesianismo imperante a la sazón en los medios académicos franceses, el cual se basaba en un dualismo que confronta sujeto y objeto apoyándose en el privilegio de la mirada como principal metáfora de la especulación filosófica y científica.<sup>3</sup> Una vez que se hubo convertido en un tema imperativo en el debate filosófico (antes que simplemente asumido sin más), la parcialidad de la filosofía a favor de la vista encontró sus abogados. En un ensayo pionero, Hans Jonas ofreció una explicación fenomenológica del asunto. Según Jonas, la imagen presenta tres virtudes que justifican la predilección que la mayoría de los pensadores han sentido por ella: su *simultaneidad*, propiedad que permite que en un instante se perciba una realidad compleja en su totalidad<sup>4</sup>; su *neutralización dinámica*, que implica la libertad del contemplador de interactuar o no con lo contemplado, lo cual a su vez puede ser visto sin alterarse, y constituye asimismo la base de la distinción entre teoría y práctica; y su *distancia espacial*. A ellas volveremos más adelante.

El propio Julián Marías, padre de nuestro novelista y filósofo egregio cuyas vivencias se recrean en parte en la novela aquí tratada, figura entre los apologistas de la tradición visualista. En una entrevista de 1995 definió la filosofía como “la visión responsable”, para añadir a continuación: “Cuando un filósofo está diciendo cosas que no está viendo, a mí deja de interesarme. La filosofía es visual”. Unos cuarenta años antes, el pensador madrileño había desarrollado argumentos muy próximos a los de Jonas en su ensayo ‘La interpretación visual del mundo’. En esas páginas, Julián Marías explicó la preponderancia de la concepción visual en la esfera del conocimiento por ser la vista “específicamente, el sentido del mundo o, si se prefiere, de la mundanidad” (Marías 1998: 453), gracias al cual las cosas se perciben en un ‘ámbito’ que las organiza mediante una perspectiva que las constituye como campo visual. Además, Marías destacaba que

[ú]nicamente la vista hace presentes las cosas ausentes para los otros sentidos, es decir, *lejanas*. Y esa presencia no consiste en suprimir la lejanía, en anularla, sino

al revés: la vista nos pone presente lo que *no está aquí, sino ahí o allí*; es decir, la presencia visual de la lejanía en cuanto tal. (Ibídem: 455)

Esta distancia sobre la que Julián Marías reflexionaba en términos espaciales es análoga a la que su hijo el novelista explora en conexión con la dimensión temporal, presentando su particular interpretación de la visión como metáfora de cierto tipo de conocimiento restringido a la gran mayoría de las personas. En *Tu rostro mañana* la vista es la principal aliada del lenguaje en el desentrañamiento de lo que han de descubrir Jacques Deza y sus compañeros en tanto que *videntes* del futuro: su misión de *ver* cómo será cierto rostro mañana supone llegar a algún tipo de explicación o teoría (del griego *θεωρία*, ‘contemplación’) acerca del comportamiento venidero y la naturaleza moral de los sujetos observados. El ‘ver’ se presenta, entonces, como una singular clase de saber, concepción que engarza con la larga tradición que asocia visión y conocimiento. En estos términos, quizá sería más propio hablar de una gnoseología (entendida como forma de comprensión intuitiva de lo sensible) que de una forma de *episteme* o producto enteramente racional; se aproxima o solapa, pues, con esa forma específica de conocimiento que el propio Javier Marías reivindica como “pensamiento literario”.<sup>5</sup> El *ver* de Deza no se aparta en gran medida del *ver* del novelista (o mejor, de cierta clase de novelistas en la que habría que incluir a nuestro autor), ya que ambos fabulan, discurren o interpretan coherentemente a partir de impresiones subjetivas y sus hipótesis operan dentro de un marco de verosimilitud, pero no pretenden buscar esa Verdad que tienen como objetivo ideal los científicos y la mayoría de los filósofos que trabajan desde orientaciones que podemos considerar ‘tradicionalistas’.<sup>6</sup>

El tipo de penetrante visión hermenéutica que distingue a Deza y a sus colegas profesionales es una habilidad de la que pocos están dotados y que, además, para ser asumida y llevada hasta sus últimas consecuencias requiere de un coraje especial, el de arriesgarse a saber (porque, como Marías nos hace ver tanto en ésta como en otras de sus obras, una vez se conoce algo es imposible ignorarlo, y eso puede ser pernicioso): “todo está ahí a la vista, en realidad todo es visible desde muy pronto en las relaciones como en los relatos honrados, basta con atreverse a mirarlo [...] Pero nadie quiere ver nada y así nadie ve casi nunca lo que está delante”, advierte el narrador mientras mira a través de la ventana de su apartamento londinense (*FL*: 51-52). Con todo, más allá del arrojío o cualquier otra consideración sobre los aspectos

volitivos de este ver, esa visión necesita que se la complemente y complete para el pensamiento con una labor lingüística, y es éste el factor decisivo que hace de Deza un virtuoso de la interpretación de existencias, pues por sí misma la imagen, una vez que ha llegado hasta el tantas veces mencionado “ojo de la mente”, no es constitutiva de juicio. Es la incapacidad para la precisión y el aliento lingüístico la que acalla o ciega en la mayoría de las personas esas visiones para las cuales en principio todo el mundo está dotado; el ‘fogonazo’ inicial requiere ser articulado verbalmente para que adquiera un sentido coherente.

Quien puede estar a la altura de este tipo de reto es un personaje como Deza, del que sabemos que está superlativamente cualificado para el lenguaje por su historial profesional (profesor universitario de lengua y literatura en Oxford, intérprete, empleado de la BBC Radio) y, sobre todo, por su propio decir de narrador de la historia que leemos, un decir fluido y caudaloso, aunque no sin sus meandros. Al fin y al cabo, en varios pasajes se da a entender que lo esencial en este ejercicio hermenéutico es seguir hablando (y, por consiguiente, observando), no cejar en la interpretación escópico-verbal de lo que se ve, no retirar la vista. Así se lo explica Wheeler a Deza, como después le exige Tupra y, años antes, le demandaba su padre: “y qué más”, le piden en unos intercambios en los que hay mucho de mayéutica. Nótese en los siguientes fragmentos la identificación que resulta de la asimilación entre pensar y divisar o mirar:

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 lo 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 [...] (FL: 344)

Quien está dispuesto a ver, al final ve casi siempre, no digamos quien está empeñado, o quien hace su profesión de ello [...] Somos tan pocos los que tenemos valor y paciencia para seguir mirando que nos pagan bien por eso (“Vamos, corre, date prisa, sigue pensando y sigue mirando más allá de lo necesario, también cuando sientas que ya no hay más, nada más que pensar, todo pensado, ni que mirar, todo mirado”) [...] (FL: 380)

Las tres figuras que de un modo u otro ejercen de mentores de Jacques en esta singular tarea (afectuosos y didácticos su padre y Wheeler,

profesional y más provocador Tupra) insisten en la importancia de dilatar al máximo el discurso, de prolongar la visión del aprendiz u oráculo:

También Tupra se instalaba en eso, en el señalamiento de la insuficiencia [...] “¿Algo más?”, “¿Es eso cuanto ha observado?”. Era una tenacidad suave y dosificada, con la que sin embargo extraía cuanto uno hubiera pensado y visto, e incluso el sueño o la sombra de los pensamientos y de las imágenes [...] (FL: 344)

Una exhortación análoga se da cuando la cuestión no es ver en tanto que ‘interpretar’, sino en su sentido primario de contemplación de unas imágenes: “–No te vuelvas, sigue mirando, aún no ha acabado – me contestó Tupra con imperiosidad. Y me dio con las puntas de los dedos rígidos en el codo, como si yo fuera un niño desobediente” (VSA: 175).

Si bien el conocimiento del prójimo –llamémoslo así; así lo llama Deza– se produce de forma inicialmente intuitiva, o como producto de una revelación que puede tener timbres epifánicos (ese ‘fogonazo’ que alumbraba pero también ciega), en *Tu rostro mañana* se plantea asimismo la dificultad que conlleva conocerse a sí mismo, algo que Jacques sólo conseguirá de una forma limitada y gradual, mediante la observación del desarrollo revelador de sus propias acciones y sus reacciones ante lo que percibe. “Es increíble lo mal que nos vemos todos, a nosotros mismos, lo mal que nos calibramos y que calculamos nuestras fuerzas y debilidades”, le dice Pérez Nuix a Deza.

Hasta los más dotados y los más entrenados para ahondar en el prójimo y descifrarlo nos volvemos tontos y tontos cuando nos miramos. La falta de perspectiva, eso será, y la imposibilidad de observarnos sin saber a la vez que nos estamos viendo. Cuando nos tenemos de espectadores es cuando más representamos, y falseamos, y nos adcentamos. (VSA: 124)

Esta teatralidad, que implica una distancia entre el sujeto espectador y el objeto contemplado, parece ser un camino falaz hacia el autoconocimiento por estar basado en la exterioridad, en las apariencias, y que se opondría por tanto a la labor de introspección, un ejercicio de desvelamiento más genuino pero que plantearía inevitablemente un problema de “falta de perspectiva”, como señala Pérez Nuix. Deza percibe y censura dicha teatralidad en un personaje como Dick Dearlove, de quien afirma que “[s]e ve a sí mismo como un cuento [...] Él se ve desde fuera, sobre todo desde fuera, no tiene

dificultad en admirarse” (*FL*: 356). No es, por otro lado, algo exclusivo de quienes por su celebridad o infamia viven expuestos a la visión del público: “también conozco a bastante gente sin significación objetiva ni fama que sin embargo se percibe de ese o parecido modo, y que asiste a su vida como si estuviera en el teatro” (*FL*: 357). Esta exposición de la existencia se queda necesariamente en la superficie, con lo cual la *vista* que aprehende el espectáculo no trasciende su mera función sensorial y no puede por consiguiente acercarse a la verdad, a algo quizá cercano a la *aletheia* heideggeriana, que en tanto que desvelamiento o ‘desocultamiento’ sería revelación de aquello realmente genuino –el Ser– que había quedado escondido u olvidado. A propósito de este problemático aspecto del ver(se), Peter Sloterdijk ha argumentado que

[...] una buena parte del pensar filosófico es, propiamente, mera reflexión visual, dialéctica visual, verse viendo.<sup>7</sup> Para ello son necesarios medios reflectantes, espejos, superficies acuáticas, metales y otros ojos a través de los que el ver del ver se haga visible. (Sloterdijk 2003: 233-234)

Recordemos cómo en el informe sobre Deza que cae en sus propias manos el anónimo autor considera que Jacques se conoce poco, aunque sea “introspectivo. Y sin embargo mira hacia fuera cuando más parece mirar hacia dentro. Sólo le interesa el exterior, los demás, y por eso ve tan bien” (*FL*: 346). El saber, la visión –viene a decirsenos– requieren de cierta distancia o perspectiva, incluso cuando son metarreflexivos. Paradójicamente, este introspectivo personaje del que se apunta que sólo atiende al exterior es el que se extiende a lo largo de más de mil páginas que en buena parte resultan ser un ‘verse viendo’: la novela se nos ofrecería como ese ‘medio reflectante’ –pero al tiempo capaz de penetrar la superficie de las cosas– necesario para un conocimiento que sea también del yo.

Esta práctica interpretativa, claro está, no queda limitada al desciframiento de las personas. Un observador casi hiperestésico como Deza percibe a su alrededor un universo de significantes mucho más complejo y profundo del que apreciaría cualquier individuo sin su especial talento o destrezas, y su actividad analítica no termina cuando concluye su jornada laboral. (Quien tiene por profesión pasar el tiempo “empeñándose en haber visto aunque haya visto poco o nada”, “aguzando el ojo”, “acaba por percibirlo todo a esa luz suspicaz, recelosa, interpretativa, inconforme con las apariencias y con lo



evidente y llano”) (FL: 317-318). Y digo que Deza es capaz de advertir más profundidad en su entorno porque esa realidad de apariencias –que se manifiestan en principio iguales para todos los ojos– es susceptible de ser penetrada con mucho mayor alcance por su mirada, la cual va más allá de la mera vista, ya que se conjuga con su peculiar habilidad lingüística, desatando mediante su alianza el pensamiento. Kaja Silverman en *The Threshold of the Visible World* ha conceptualizado la mirada como una actividad subjetiva que no queda determinada por el objeto contemplado, sino como algo que éste solicita del vidente (Silverman 1996). El que mira sitúa lo percibido en una red de referencias que ha interiorizado (trenzada por sus recuerdos y expectativas) y lo confronta con otras imágenes de su experiencia pasada. El sujeto que observa, por tanto, lo hace siempre desde un lugar intransferible –el yo– con lo que su visión resulta siempre una construcción única. Caso ejemplar de esta actitud de continua alerta y penetración es el de la reacción de asociaciones encadenadas provocada por el descubrimiento de la mancha de sangre que Deza encuentra en casa de Wheeler a altas horas de la noche. La visión de esa gota de origen desconocido hace que Jacques, en medio de su afán por aclararla –por resolver su misterio y limpiarla– evoque materias en principio tan dispares como un par de episodios de la vida de un tal Comendador, antiguo amigo y traficante de cocaína; la cuestión de la fragilidad del cuerpo; el tema del destino; el sentimiento de responsabilidad sufrido a veces ante lo que es en realidad fortuito; y la desconfianza que puede surgir ante lo que uno ha creído percibir en el pasado. Y es precisamente esa dependencia relativa entre el ver, el ser y el evocar lo que por un momento, mientras limpia la mancha, tienta a Deza a dejar un rastro de su pertinaz cerco: “una mínima curva que me recordara ‘Soy aún, luego es cierto que he sido: tú me ves y tú me has visto’” (FL: 179).

Esta preocupación por la relación entre el ser y la presencia, y la problemática vinculación de ésta con la visualidad, apunta a otra dimensión del tema que nos ocupa.<sup>8</sup> Tal y como lo despliega narrativamente Marías, el conocimiento visual no sólo es hermenéutico y espacial –relacionándolo con recuerdos y expectativas y actuando como catalizador de una verbalización que otorga sentido a lo aprehendido por el ojo– sino que el énfasis puesto en la visión también conecta con un aspecto directamente testimonial, temporal, que resulta a veces imprescindible para desvelar una vida y sus

circunstancias. Esto se subraya tanto en términos positivos, al narrarse en el presente lo que se contempló en el pasado y se recuerda, como negativos, cuando el narrador resalta la insuficiencia de nuestra percepción, que de nuevo equivale a la de nuestro saber:

Y no hablemos de las infinitas cosas que caen bajo el punto ciego del ojo, cada vida está llena de episodios literalmente invisibles, uno ignora lo que pasó porque simplemente no lo vio, no hubo posibilidad de verlo, buena parte de lo que nos afecta y nos determina está tapado, cómo decir, no se ofreció a la visión, se sustrajo, no hubo ángulo. (*FL*: 127)

Marías destaca así la asociación que existe entre la visión y el tiempo, una relación a la que se le ha restado importancia debido al valor otorgado a la mencionada ventaja de ‘simultaneidad’ (Jonas) y, por ende, de sincronía que es característica de la percepción visual (frente a la temporalidad inherente a los fenómenos acústicos, por ejemplo). Pero las barreras que levanta el tiempo ante el ojo pueden derribarse con cierta actitud *visionaria*, si bien orientada en este respecto al pasado antes que hacia el futuro. Es el caso de Wheeler, de quien se apunta que estaba

[...] mirando hacia arriba, mirándonos con esa mirada que a menudo se les pone a los viejos aunque estén acompañados y hablando animadamente, son ojos mates de dilatado iris que alcanzan muy lejos en dirección al pasado, como si en verdad vieran sus dueños físicamente con ellos, quiero decir ver los recuerdos, a veces la tienen hasta los viejos ya ciegos como el poeta Milton en su sueño, y no es una mirada ausente sino concentrada, sólo que en algo a muy larga distancia. (*BS*: 175)

En otra ocasión, Deza dice de su padre que “cerró los ojos como si le dolieran de haber mirado tan lejos, durante demasiado rato” (*BS*: 330) después de recordar episodios de la Guerra Civil. Estamos aquí ante lo que podríamos calificar, parafraseando el argumento de Julián Marías antes citado, de una cierta presencia visual de la lejanía en cuanto tiempo. Esta concepción de la memoria como un tipo de visión, junto a la mencionada imposibilidad de ser testigos de todo cuanto nos afectó determinadamente en el pasado, confluyen en los recurrentes motivos del olvido “tuerco” y del tiempo que nos da su “negra espalda”.

Por lo hasta ahora tratado, podría entenderse que Javier Marías se sitúa con esta obra entre los que defienden la carga visual del

pensamiento. Con todo, junto a la constatación y la ponderación positiva de esa alianza entre ojo y mente no resulta infrecuente, tanto en la bibliografía filosófica como en la obra de Marías, encontrar llamadas a la cautela ante los peligros asociados a un exceso de confianza en dicho sentido. Una confianza que puede ser traicionada no sólo por la variedad de engaños a los que el ojo está potencialmente expuesto, sino también por los problemas de índole epistemológica y moral derivados de una cultura predominantemente visual o, como ha sido llamada sin exceso de elegancia, “oculocéntrica”.<sup>9</sup>

La hegemonía cultural de la visión y sus discursos ha sido relacionada con una lista nada desdeñable de males sociales, derivados en su mayoría de la separación jerárquica que el régimen ocular impone entre un sujeto observador en dominio de la situación y el objeto observado y sometido –a sabiendas o no– al poder del anterior. Las implicaciones ontológicas de esta ya antigua división fueron señaladas por Martin Heidegger, quien se lamentaba de las consecuencias derivadas del protagonismo ocular en nuestra relación con el mundo, el cual se vuelve para el observador mera ‘imagen’ o ‘representación’ que oculta su auténtico ser (‘Die Zeit des Weltbildes’, 1938). Este juicio negativo es una de las raíces de las que se alimenta la crítica de Michel Foucault, cuya conceptualización de ciertos modernos mecanismos de control social basados en la observación abordaré acto seguido en relación con ciertos episodios de *Tu rostro mañana* en los que la visión muestra vertientes turbadoras al ser instrumentalizada con fines menos nobles que los tratados hasta ahora.

Algunas de las páginas de Foucault más debatidas son las que presentan sus reflexiones en torno a ciertos modernos dispositivos de vigilancia y disciplina social, cuyos orígenes rastreó el pensador francés en la obra de Jeremy Bentham. Bentham (1748-1832), educado en Oxford y autor de una amplia obra filosófica y jurídica, suscitó la curiosidad de Foucault por su proyecto de ‘panóptico’, una cárcel en la que una reducida guardia tendría un emplazamiento invisible desde el cual podría vigilar a todos los prisioneros, quienes se pensarían potencialmente observados en todo momento, aunque de hecho no lo fueran. Así, con una perversa vuelta de tuerca del pensamiento visual, en la ecuación protagonizada por el ver y el saber se incluye una tercera variable, el control: quien ve, sabe, y sabiendo adquiere poder sobre lo observado. En el fondo, Deza es consciente –o

acaba siéndolo, al *verse viendo*— de que él mismo es una pieza más del engranaje de ese sistema de observación totalizante que en un principio fue estatal y de un tiempo a esta parte sirve también a intereses privados. Ya la descripción de las instalaciones en las que trabaja remiten a distópicas e inquietantes instituciones: en el “edificio sin nombre”, cegado por tanto para la supervisión ciudadana (como no podía ser de otro modo, dada la naturaleza secreta de los servicios que allí se prestan), Jacques

[...] asistía a las conversaciones de Tupra o de Mulryan o de la joven Nuix o de Rendel con sus visitantes desde una especie de cabina contigua al despacho del primero, que permitía ver y oír lo que ocurría allí sin ser visto, igual que en las comisarías. (*FL*: 263)

Allí sentirá “la superioridad de mirar oculto, de verlo todo sin arriesgar los ojos” (*FL*: 322). La comparación del lugar con una comisaría de policía refuerza su parentesco con las prácticas de vigilancia y disciplina propias del diseño panóptico. A partir de esta experiencia, Deza adquiere “conciencia de la cantidad de ocasiones y sitios en que la gente es grabada y filmada o puede serlo” (*FL*: 269), algo que verá confirmado cuando Tupra comparta con él su particular videoteca, a la que luego volveré a referirme con más detalle.

Al narrador de *Tu rostro mañana* le asombra no sólo que haya tantas personas a las que el impulso panoptista de nuestros Estados no les resulta algo molesto o abusivo, sino que además parezcan celebrar y aun buscar esa continua exposición de sus vidas a los ojos de extraños con intenciones represivas o intereses morbosos. “Tengo entendido”, dice Jacques,

que hay individuos que incluso ganan dinero mostrando eso, cada soporífero y mísero instante de sus existencias, enfocadas ininterrumpidamente por una cámara estática. Lo asombroso, lo cerebralmente enfermizo, lo vitalmente malsano es que haya quienes estén dispuestos a contemplar eso, y pagando [...] (*FL*: 357)

Deza aventura que este afán exhibicionista es un residuo de la desaparecida creencia en la existencia de una omnisciente mirada divina, mirada de testigo y de futuro y final Juez, la cual otorgaba un sentido a las vidas de los hombres. El actual deseo de vivir como si se fuera permanentemente observado vendría a representar un consuelo ante la desazón causada por esa ausencia (*FL*: 361; *BS*: 164-165). Por

otro lado, la generalizada indiferencia de estos tiempos ante la mirada abstracta del Estado o la atracción por la del *voyeur* oculto paradójicamente se torna repulsión cuando el observador es visible y cercano:

Y no se consiente la mirada larga, la que tenía Tupra y que acaba afectando a lo que así es mirado. Los ojos que se demoran hoy ofenden, y por eso han de esconderse detrás de cortinas y de prismáticos y teleobjetivos y remotas cámaras, y espiar desde sus mil pantallas. (FL: 343)

Esta mirada cercana y sostenida es propia de la atracción erótica, pues es susceptible de activar los mecanismos del deseo y, de algún modo, preparar la posesión de lo observado mediante su reificación. Pero lo poseído mediante la mirada puede zafarse de su pasajera condición de objeto y devolverla al *voyeur*, convirtiendo la relación que opone el *yo* a un *ello* en una entre un *yo* y un *tú*. El episodio en el cual más detalladamente se manifiesta y problematiza este aspecto del ver en *Tu rostro mañana* es el que trata la visita de Pérez Nuix al apartamento de Deza. “Aproveché mi inclinación amistosa para mirarle a la joven Pérez Nuix los muslos a su altura y con detenimiento, no negaré que me iban llamando” (VSA: 67-68); se aprecia aquí que, tal y como indicaba Silverman, el fenómeno de la mirada es activado también por el objeto observado, el cual tiene cierta agencia y no es tan pasivo como intuitivamente pudiera parecer.

Cuando regresé [...] la pillé inspeccionándose la carrera. Desde el pasillo, antes de entrar, casi oculto a ella –me detuve y la espí unos segundos: uno, dos, tres; y cuatro–, la vi mirándose y pasándole un índice con cuidado [...] a mí no me desagradaba ni me producía mal efecto, y aun me entretenía, observar con discreción su avance. (VSA: 70-71)

La visión de la rasgadura de la media que lleva puesta Pérez Nuix se convertirá en catalizadora del deseo sexual de Jacques cuando éste verbalice en su pensamiento el sugestivo efecto de su progreso, gradualmente revelador de la carne. Son unas cavilaciones que le hacen sentirse “algo avergonzado, casi violento” (VSA: 72) y que difícilmente se disiparán “mientras [el deseo] no se satisfaga y quien lo enciende aún se nos muestre” (VSA: 73). (En *Fiebre y lanza*, al recordar su observación de los tres bailarines que se ejercitan enfrente de su apartamento, Deza afirma que “en principio espiar no

es mi estilo, al menos no con intenciones y ahí las habría habido”) (*FL*: 55).

La vergüenza y violencia que Deza siente a causa de su trivial espionaje nos recuerdan que tanto las imágenes percibidas como la propia acción del mirar se vierten en “el ojo de la mente” en términos morales y se confrontan con los principios del vidente, el cual, claro está, puede reaccionar con repulsión. Algo que parece repugnar a Deza especialmente es que las infamias sean convertidas en espectáculo, es decir, que ciertas acciones viles sumen a su inherente violencia el agravante de que ésta no sea su fin último, sino que se haga de ellas algo visible a terceros. Deza queda sobrecogido por su cercanía al papel de testigo de la crueldad y cómplice por omisión, primero en el baño de discoteca en el que Rafael de la Garza sufre la paliza de Tupra, y después en casa de éste, mirando unos vídeos en los que no sólo se registraron acciones de diversa índole y amoralidad, sino que en muchos de ellos aparecen lo que son meros espectadores de los actos. En uno de ellos, la relevancia del ver queda subrayada cuando se nos describe cómo el brutal italiano Manóia extirpa los ojos de su víctima antes de degollarla. Deza se debate entre seguir mirando y apartar la vista de las escenas más escabrosas que le muestra Tupra: “—Qué haces— le contesté—. Quiero ver cómo termina esto, si se cargan a ese desdichado” (*VSA*: 177). Esa dinámica de pulsión hacia el mismo objeto que genera repulsión es lo que define lo abyecto, aquello que a la vez nos atrae y repele, y a cuyo influjo Deza no puede sustraerse. Al rememorar el visionado de esas grabaciones, Jacques reflexiona:

A medida que miraba y entreveía y veía, un veneno me fue entrando, y si utilizo esta palabra, veneno, no es del todo a la ligera ni sólo metafóricamente, sino porque se introdujo en mi conocimiento algo que nunca había estado allí antes y me provocó una sensación instantánea de estar enfermado gradualmente, algo ajeno a mi cuerpo y a mi vista y a mi conciencia, en verdad una inoculación, y este último vocablo es preciso etimológicamente, pues contiene el término latino ‘*oculus*’, del que de hecho procede, y por ahí penetraba mi inesperada y nueva dolencia, por los ojos que absorbían imágenes y las registraban y las retenían, y ya no podrían borrarlas como se borra la sangre del suelo, menos aún no haberlas visto. (Quizá sólo, cuando se hubieran curado, podría yo dudar de ellas: cuando hubiera pasado el tiempo que nivela y difumina y mezcla.) (*VSA*: 165-166)

Si al principio de la novela el narrador subraya que es el contar lo que puede ocasionar nuestra perdición o la de otros (“careless talk costs

lives”), en estas páginas culmina la exposición de un ver/conocer en cierto modo imprudente que también ‘envenena’, condena. Lo visto pasa irremediablemente a formar parte del bagaje del yo, e ignorarlo cuando desagrada o contradice los principios sobre los cuales se asienta esa subjetividad es una vana empresa a la que sólo el transcurrir del tiempo puede contribuir, y aun de forma limitada. El sujeto que observa se constituye por medio de su propia mirada al mismo tiempo que se disuelve como tal; es lo que Christine Buci-Glucksmann llama *la locura del ver*: “La folie du voir, ça veut dire à la fois que le regard institue l’être, et qu’en même temps il y a dans le regard une perte ou une déperdition du soi” (Buci-Glucksmann 2000: 11).

Ese veneno inoculado será el que le permita a Jacques Deza hacer caso omiso de sus escrúpulos para primero amenazar y luego persuadir con violencia a Custardoy con el fin de que se aleje de Luisa, su ex-mujer. Dicho de otra forma, esa particular y ponzoñosa sustancia visual que ahora es parte de su yo le afecta hasta el punto de posibilitarle *verse* haciendo algo de lo que nunca antes se habría pensado capaz. Tras pedirle consejo a Tupra acerca de cómo proceder con respecto al amante de Luisa, el británico le conmina a encargarse de él (“deal with him”), y ante su irresolución añade: “yo creo que sí sabes cómo. Lo sabemos todos siempre, aunque no estemos acostumbrados. Otra cosa es que nos veamos en ello. Es cuestión de *verse*” (VSA: 438). Deza entiende que lo que Tupra le indica es “que la única manera de imaginarse haciendo lo que uno nunca se imagina haciendo es pasar a hacerlo, y entonces se ve uno sin remedio en ello, por fuerza se acaba viendo” (VSA: 439).<sup>10</sup>

El comportamiento que antes (primordialmente, cuando Tupra agrede a De la Garza) le había causado repugnancia moral, ahora le resulta válido por su probada eficiencia en un mundo que parece entender mejor estos gestos dramáticos que la argumentación. Si contar es una actividad peligrosa, como se argumenta desde el principio de la novela, ver no lo es menos. Lo que Deza ha visto a otros hacer, pasa a formar parte de su horizonte moral: al constatar que la práctica impune de la violencia extrema y personalizada es un medio relativamente común de lidiar con la realidad, ya no se descarta participando de un escenario similar, y especialmente de una manera que podría juzgarse banal en comparación con la máxima gravedad de algunas de las acciones que ha contemplado. Ése es el veneno que sus

ojos absorben y no podría haber entrado en él de otra forma, una noción que participa del tema del conocimiento como fuente de riesgo, el cual aparece reiteradamente en la obra de Javier Marías. Sirvan estas páginas como un principio de asomo a uno de los aspectos cardinales de esta magistral novela suya, tres tomos en los que trenza una mirada penetrante sobre la vida y toda una lección de literatura, desmintiendo brillantemente aquello que Oscar Wilde dejara escrito: “Anybody can write a three-volumed novel. It merely requires a complete ignorance of both life and literature”.

### Notas

<sup>1</sup> Las referencias al oído incluso se anticipan al mismo comienzo de la narración: en las dedicatorias de los primeros dos volúmenes el autor desea que Carmen López M “ojalá me quiera seguir oyendo” y “ojalá aún me quiera seguir oyendo”, para agradecerle en el tercer y último tomo “la gentileza de quererme seguir oyendo pacientemente hasta el final”.

<sup>2</sup> Al comentar esta histórica elección lingüística a favor de las metáforas relacionadas con la vista, algo que desde nuestra perspectiva puede parecer caprichoso, Rorty agrega con sorna que “it is fruitless to ask whether the Greek language, or Greek economic conditions, or the idle fancy of some nameless pre-Socratic, is responsible for viewing this sort of knowledge as *looking* at something (rather than, say, rubbing up against it, or crushing it underfoot, or having sexual intercourse with it)” (Rorty 1979: 39).

<sup>3</sup> Para un estudio penetrante y exhaustivo de estas polémicas, véase Martin Jay, *Downcast Eyes*.

<sup>4</sup> A diferencia del oído, que requiere de una secuencia temporal y cuyo objeto (el sonido) suele quedar más allá del control del perceptor. Una yuxtaposición de voces constituye una algarabía, una fanfarria sólo se oye mientras dura el clamor de los instrumentos. Jonas incluso se detiene en explicaciones acerca de por qué no tenemos un órgano equivalente a los párpados en los oídos (motivo que aparece en otras páginas del propio Marías): el oído está condenado a permanecer en alerta constante, tan contingente es el objeto de su percepción.

<sup>5</sup> En unas líneas en las que se aproxima a una definición de ese concepto que le es tan querido, Marías afirma que el literario es “un pensar privilegiado y a la vez difícil, porque puede contradecirse y no está sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones. Puede parecer arbitrario y caprichoso y también ridículo, puede contener una visión y su contraria, opiniones y juicios opuestos y hasta aseveraciones no del todo comprensibles ni analizables por el entendimiento, quizá más por el discernimiento. Pero esas proposiciones a veces gratuitas y enigmáticas *dicen*, en su mundo de representaciones, y lo que es más llamativo, a menudo las *reconocemos* como verdaderas, y pensamos: ‘Sí, esto es así’” (Marías 2001: 123).

<sup>6</sup> Opongo a estas orientaciones de carácter tradicional aquéllas que presentan una Razón débil, modesta, alejada del poderío incontestable con que se la quiso definir en



la Modernidad. Durante la segunda mitad del siglo XX algunas de las aportaciones más relevantes (o, al menos, más sonadas) del pensamiento occidental han sido las que han hecho añicos algunos de los propios principios del mismo. En la estela del ya mencionado Heidegger, cabría recordar cómo Thomas Kuhn y Michel Foucault historizaron la idea de verdad, la relevancia de la obra de Jacques Derrida y su reconstrucción de las bases de la metafísica –demostrando que ésta se sustenta sobre pares dicotómicos fuertemente desequilibrados–, o la denuncia formulada por Richard Rorty de que el intento de fundar la razón en supuestos sólidos supone una mera ilusión. No menos importante es la línea seguida por la crítica francfortiana de la ‘razón instrumental’ y de la preeminencia en ésta de los aspectos dominadores sobre los emancipadores. Se trataría, como sugiere Javier Muguerza, no de “renunciar a la razón, sino sólo a escribirla con mayúscula, a diferencia de los viejos ilustrados desde su instalación en un optimismo histórico que hoy desgraciadamente no podemos compartir” (Muguerza 1990: 37).

<sup>7</sup> Corrijo la versión española, donde se lee erróneamente “verse riendo”. El texto original reza: “Ein guter Teil des philosophischen Denkens ist eigentlich nur Augenreflexion, Augendialektik, Sich-sehen-Sehen. Nötig sind dazu reflektierende Medien, Spiegel, Wasserflächen, Metalle und andere Augen, durch die das Sehen des Sehens sichtbar wird” (Sloterdijk 1983: 278).

<sup>8</sup> Para una sugerente interpretación en clave sociohistórica de la dicotomía presencia/ausencia como eje la narrativa mariesca (que incluye hasta *Fiebre y lanza* y una lectura en dichos términos del episodio de la mancha de sangre), véase el libro de Isabel Cuñado *El espectro de la herencia*.

<sup>9</sup> Cf. el valioso volumen colectivo coordinado por David Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*.

<sup>10</sup> En la misma conversación telefónica entre Jacques y Tupra aparece la expresión que el español traduce del inglés como “sacar a alguien del cuadro”, que conduce a una rememoración de la obra del Parmigianino que Custardoy copia. Ante ella (*Camilla Gonzaga, Condesa de San Segundo, y sus hijos*) y la que la complementa (*Pedro Maria Rossi, Conde de San Segundo*), Deza repara con singular atención en las miradas de los posantes y ve un trasunto de su situación familiar. La gran importancia que tiene en *Tu rostro mañana* la écfrasis, un fenómeno literario en el que se conjugan de manera especialísima verbo e imagen, no se limita a este caso (pues leemos también acerca de otros cuadros –detenidamente del *Fusilamiento de Torrijos*, de Antonio Gisbert–, carteles, fotografías...) y merece un extenso estudio que no puedo acometer aquí por restricciones de espacio.

## Bibliografía

- Buci-Glucksmann, Christine. 2000. *Orlan, triomphe du baroque*. Marseille: Images en Manoeuvres.
- Cuñado, Isabel. 2004. *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Jay, Martin. 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

- Jonas, Hans. 1954. 'The Nobility of Sight. A Study in the Phenomenology of the Senses'. En: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 14, No. 4 (junio): 507-519.
- Levin, David Michael (ed.). 1993. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Marías, Javier. 2001. 'Contar el misterio'. En: *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara: 117-123.
- . 2002. *Tu rostro mañana. 1. Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara.
- . 2004. *Tu rostro mañana. 2. Baile y sueño*. Madrid: Alfaguara.
- . 2007. *Tu rostro mañana. 3. Veneno y sombra y adiós*. Madrid: Alfaguara.
- Marías, Julián. 1998. 'La interpretación visual del mundo'. En: *Obras completas. Vol. VI*. Madrid: Alianza: 451-458.
- . 1995. 'Ortega nos salva'. Entrevista de Violeta Medina. En: *Especulo. Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios*. No. 1 (noviembre). En línea en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero1/jmarias.htm>>
- Muguerza, Javier. 1990. *Desde la perplejidad: ensayos sobre la ética, la razón y el diálogo*. México/Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Rorty, Richard. 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Sloterdijk, Peter. 1983. *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- . 2003. *Crítica de la razón cínica* (tr. Miguel Ángel Vega). Madrid: Siruela.
- Wilde, Oscar. 1997. *The Critic as Artist*. Los Angeles: Green Integer.