

Tomar distancia

Javier Marías y la afirmación de un retiro mundano

Javier Lareu

Inseguro, Platón se sentó a escribir, se detuvo a preguntar. Desconfió de los cantores y sus mitos y no quiso sumarse al baile. Se le indigestaron sus melodías y sus historias. No llegó a envolverlo el ambiente, no lo sedujo el mundo que le había tocado vivir y se paró a cuestionarlo. Empezó a dudar. Se encontró distante de cuanto ocurría y se aisló para escribir, al dictado de su fuero interno.

Ante la página en blanco, pensó en el mundo del que se había apartado. Se refirió a él con palabras amargas que quedaron aisladas y fijas en la trinchera de las páginas, en lugar de resonar de forma fugaz en mitad de la actividad exterior. A falta de cierta seguridad espiritual, semejante a la de las operaciones matemáticas, se mudó a la realidad alternativa de la escritura. Y allí, inmerso en las tribulaciones del proceso de redacción, el recogimiento y la quietud material de la palabra escrita llegaron a ser lo que más quiso. Más que cuanto pudiera hallar afuera. No es extraño que la reali-

dad más verdadera que concibió en su retiro se perfilara a imagen de este modelo. El mundo de las ideas eternas, estables y bien definidas tuvo que nutrirse de tal inspiración.

Platón no quiso fugacidad ni confusión ni descontrol: quiso el mundo que tiende a querer quien escribe. O más bien: el mundo que tiende a querer aquel para quien escribir ha llegado a ser lo principal. Quien escribe imagina y *se remite a aquello que quiere aunque esté ausente*, aislándolo y fijándolo en el papel. Para ello no necesita mayor pericia representativa que el dominio de los signos lingüísticos, de apariencia sensible apenas relevante (son solo letras) y capaces de referirse (de aludir, al menos) a cualquier cosa. Quien escribe puede así recuperar a voluntad a su amigo muerto, por ejemplo al aún Sócrates, que también se inclinó por interrumpir y preguntar, solo que aún en mitad de las calles. En el refugio de la escritura casi todo está ya ausente, porque uno lo ha perdido o lo ha dejado de lado. Pero, a cambio, es el fuero interno el que gobierna para imaginar lo que quiere y darle una cierta existencia perdurable en la palabra escrita.

Ahora bien: ¿qué puede querer sobre todo uno, cuando se le ha indigestado la agitación exterior? Sin duda puede tender a querer cierto pasado perdido, cierto futuro posible, cierta alucinación. Pero por encima de todo queda *querer el retiro*, la soledad, la reflexión. Querer la separación, el distanciamiento. Querer que le deje a uno en paz ese mundo que no es como uno querría. Desde esa distancia de espectador, que es la del escritor o el teórico, uno contempla sus figuraciones más que protagonizar la vida física junto a las demás figuras de carne y hueso. Uno se vuelve hacia las figuraciones que escribe, a falta de un mundo mejor. Pero estas pueden no ser mucho más que fantasías, o descripciones de tendencia neutra solo que muy distanciadas y generales, o bien descripciones críticas y desencantadas, protestas sobre lo que parece ser pero no debería ser. En cualquier caso se comprende que todas ellas tiendan a *abs-*

traerse cada vez más, pues cuanto menos imitativas o sensibles se tornan, mayor distancia se abre frente al desagradable panorama observado, mayor margen de descanso y de planificación y maniobra defensiva contra el mundo, que no obstante sigue siendo el único tangible y el que se querría poder cambiar en la práctica. Y el que se cambia al menos, de hecho, en toda realidad alternativa descrita. Allí donde el escritor gana impulso y se lanza a la escritura de lo que debería ser.

Tal es el sentido en que se mueve la tendencia creativa, opuesta a la inmersión en lo que existe y a la imitación artística consagrada a celebrarlo. Platón rechaza en efecto la imitación como rechaza sumarse al baile. Su filosofía escrita quiere un mundo radicalmente distinto. Ni siquiera se conforma con disfrutar, en la medida de lo posible, los divertimentos matemáticos o el retiro de la escritura. Aunque parta del apego a ese pequeño reducto de lo existente, en realidad llega a querer mucho más. Quiere una paz y una seguridad perfectas. Un carril férreo de un solo sentido. Nada más que acción con garantías. Todo un cosmos de ideas todopoderosas, claras, fiables, de una estabilidad geométrica. Más inmutables incluso de lo que le cabe serlo a la palabra escrita, porque el papel se puede mojar o perder o rasgar (u, hoy, los archivos perderse). No parece que haya escritura definitiva. Se diría que, de entre todo lo existente, ni tan siquiera la escritura lo es. La de Platón no obstante querría serlo, tener la última palabra, y por eso pretende hacer perdurar sus signos ligándolos a esos objetos inmutables, absolutamente abstractos o ausentes, que componen el universo ideal del filósofo.

El escritor contemporáneo, en cambio, liga sus signos a la constatación del azar. Escribe contra sí mismo. Sin embargo, no parece que Javier Marías se limite a eso. En *Tu rostro mañana* el narrador conmina expresamente a la conquista de certezas. La escritura de quien se retira y se distancia de nuestro mundo, tan extraordina-

riamente arbitrario y perecedero, no puede contentarse con lamentar el fracaso de Platón. A falta de un reino de ideas eternas, aún queda iluminar lo más esencial: la distancia misma.

Javier Marías también se detiene y se aleja, se sienta solo a escribir. Se inclina por observar y cuestionar y cultiva una amplia distancia sabiendo, no obstante, que nunca será absoluta. Nunca se completará la extracción del mundo en dirección a un paraíso contemplativo. No hay reino como el que querría el filósofo. Arraigar al menos en el suelo vaporoso de la literatura responde a un querer que, aun sediento de certezas espirituales, *sabe que más le vale ser mundano para no querer una pura figuración*. Querer la pausa reflexiva o la lectura mismas, los placeres de la conversación, la musicalidad de la prosa. Y también, más acá del juego de sensibilidades e intelectos, querer por ejemplo a una mujer y pelear por ella en el mundo.

Con esto, en sentido último, comprobamos que se otorga primacía a lo material o existente ahí fuera, incluso por parte de quien más se ha distanciado de ello en favor de las figuraciones de su fuero interno. Estas no pueden sino tener al mundo en su punto de mira, en última instancia. Por mucho que se adelgace la materia narrativa o se escatime la proyección de imágenes. Si lo que se quiere ha de ser algo, más real que el sueño platónico, hemos de figurárnoslo a partir de las incontables, confusas y fugaces figuras que nos rodean. Solo manteniendo a la vez este *campo de arraigo de la mirada* puede el escritor volcarse de manera no del todo ilusoria en su reflexión. Esta nunca le ofrecerá más que un reflejo personal del mundo.

Por otra parte, dado que no suelen encontrarse junto a él en su rincón de escritura, quien escribe no suele hacer sino fijar a voluntad las ausencias que imagina, haciéndolas así existir un poco más. Lo característico es que, desde su buscado retiro, se incline por recuperar aquellos fantasmas que menos rigen la actividad de quie-

nes ha dejado afuera. *Las ausencias menos presentes*, las que afuera susurraban apenas. La del hermano hace mucho muerto, la de la figura histórica olvidada, la del personaje de una rara ficción. Son ausencias, al fin y al cabo, que pueden rondar de cuando en cuando a cualquiera, sin necesidad de que se dedique a escribir. Lo que pasa es que en mitad de la actividad exterior se tiende a dejarlas atrás. El escritor las evoca a contratiempo, les presta especial atención y se dedica a aislarlas y fijarlas en el papel. Pero con ello no se inclina sino por habitar en mayor medida esa bruma que todos llevamos a nuestras espaldas. Una bruma capaz de afectarnos aún y rondarnos fantasmagóricamente, más allá de lo que en ese momento percibamos o de las ideas principales que nos gobiernen. Una compañía silenciosa y brumosa que podríamos llamar, con Shakespeare retomado y traducido por Marías: la negra espalda del tiempo.

En ella se entretajan los hilos de las historias más desvaídas pero que aún laten como alternativa a las más vigentes. Forman una maraña oscura y son los hilos más impalpables, los más sepultados. No suelen presentarse ante los cinco sentidos ni constituir ideas muy claras, pero mal que bien pueden contarse. Mejor contarse que representarse de ningún otro modo, pues al contar solo hay palabras y lo que se cuenta es capaz de convocar tan solo a una tenue existencia sensible limitada a la caja de resonancia y evocaciones del fuero interno, sin que se halle presente siquiera en forma de cuadro o película. Contar muy gráficamente implica renegar de esto, querer hacer del fuero interno un mundo. Al decantarnos por historias menos visibles, apelamos a una sensibilidad más refinada y sutil, a una *evocación de lo más ausente pero al menos latente*, al menos vagamente presente (y quizá con impulso para estarlo más, solo que aplastado por lo más vigente). Esto puede anclarse mediante la foto de un muerto o la reproducción pictórica de una antigua realidad, como hace Javier Marías. Pero, en el empeño de recuperar

en su conjunto una historia atenuada, un hilo narrativo leve, no podemos limitarnos a unos cuantos remedos tangibles. Al contar empleamos sobre todo palabras, que aluden por convención a otra cosa, y así tal cosa puede hallarse materialmente ausente: el signo no necesita imitarla. Solo la proyecta o figura (a imagen de la propia experiencia pasada, filtrada por los esquemas del lenguaje) la interioridad particular de cada uno, donde las ausencias pueden retomar su danza en alguna medida visible o audible o saboreable u olible o tangible, pero nada más que imaginariamente.

Con la escritura culmina la capacidad de abstraerse de las palabras y su economía material como signos, convertidos en trazos convencionales que remiten a sonidos convencionales que a su vez aluden a una cierta realidad. Se generan proyecciones íntimas sin más medio que el de una codificación compartida, cuya manifestación sensible apenas importa. Por eso lo más propio de contar, especialmente por escrito, es postergar lo sensorial. Poner en marcha, con los mínimos medios materiales, las capacidades del fuero interno para la proyección abstraída. Los relatos orales en cambio arraigan a menudo en el contexto, como cuando se cuenta una anécdota que sucedió en este mismo lugar o en un momento como este. Pero la escritura se halla despojada incluso de eso. No fluctúa con un contexto físico inmediatamente compartido entre escritor y lector, al margen del vacío (de la página o la pantalla) y las letras. Más allá de eso ha de construir, como proyección imaginativa, su propio contexto. O bien adelgazarlo tanto como quiera, en concordancia con su situación de aislamiento. Y en un mundo hipercomunicado y de constantes proyecciones hipermitidas (un mundo que hace del fuero interno un mundo), consagrarse a esta reflexión abstraída supone retomar ya, en la práctica y de manera ejemplar, el hilo de una posibilidad atenuada, aplastada y sepultada. La posibilidad de una *relación donde se atenúa el mundo para reorientarse en el mundo*.

Toda figuración, por muy imitativa que sea, es ya en alguna medida ficción y supone un primer paso de distanciamiento respecto a lo existente ahí fuera. En la escritura se corona este poder de abstraerse del que goza el fuero interno, y resulta fácil caer en los extremos: proyectar las fantasías más arbitrarias, o terminar rehuendo la figuración. Aflojar, en cualquier caso, el esfuerzo de verosimilitud prescriptiva, perder pie y prolongar indefinidamente el alejamiento respecto al mundo exterior que ya en primer lugar fue el movimiento emprendido y querido, por encontrar indigesto lo que ocurría ahí fuera. Al final la ensoñación se convierte en sueño alucinado (como en el diseño sobre desierto de Las Vegas), o bien, yendo aún más lejos, en un sueño profundo donde el mundo es postergado del todo (como en el sueño de la nada en Platón, el sueño cristiano). Pese a todo, siempre pueden atisbarse otras cosas queridas. Ese es el freno bien sencillo (de identificar, al menos) al deseo vano de completa evasión. Se pueden querer mujeres voluptuosas o inteligentes o ambas, música exaltadora o más bien tranquila, charla instruida o en algún caso procaz. Y desde luego se puede figurar también a quien figura, contemplar con aprobación a quien se abisma a contemplar: querer la disposición distanciada misma, el tiempo volcado hacia las ausencias, atento a ellas. La vida entre paréntesis o vida teórica, como se la llama en *Tu rostro mañana*. La vida imaginativa.

Lo trágico es que nuestras figuraciones no pueden prescindir del mundo exterior. Claro que tampoco este de aquellas. Resulta imposible acallar del todo a los fantasmas que hacen eco en nuestro fuero interno, como imposible es también excluirse o escapar volando del mundo físico. Pero algo más difícil es tender siquiera a esto último. Para que tomen impulso nuestro querer y nuestros pasos, necesitamos movernos física y figuradamente en el mundo y en dirección a él, al mundo sensible, el único que puede aportar combustible a nuestros apetitos o sueños. Lo más verdadero solo pue-

de ser una verdad prescriptiva, verosímil, deseable y en principio factible. Una figuración de un cierto horizonte futuro seductor y en apariencia posible, como la de los sofistas. Por eso los narradores de Marías son sobre todo contempladores, antes que escritores. Figuran el tipo más mundano de retiro y reflexión, volcado hacia el mundo. A este queda anclada la ficción. Y a eso mismo responde el recurso a la experiencia personal del novelista como material figurativo. Se trata de *poner lastre al vuelo hacia la completa abstracción*, la ficción absoluta, el sueño de la voluntad, la creación pura: creación en el vacío y creación del vacío. Porque las ensoñaciones más arbitrarias tienden a no ser más que nada. Las ensoñaciones sin el más remoto nutriente de experiencia no serían más que nada. Por mucha distancia que tomemos, por más ausentes o entre ausencias que vivamos, nuestra vida física seguirá desenvolviéndose primariamente aquí abajo, lo queramos o no. Y el escritor que lo es en gran medida asume que su experiencia más directa es, sobre todo, la experiencia indirecta del contemplador, y esa es la que quiere y figura.

Acaso a Javier Marías se le indigesta por lo común el arrebató y el griterío flamenco a los que todavía se entregan algunos españoles. Pero siempre le quedará la sobriedad inglesa, la cultura europea. La sobriedad y la cultura sin más, vividas y disfrutadas de hecho junto a conocidos y amigos, y solo después trasladadas a su escritura con el cuidado de situarlas en una cierta región, más o menos imaginaria, en este caso la europea y la inglesa. Lo importante es apuntar hacia alguna parte el mundo. Aunque sea un pequeño reducto y a menudo lo encontremos ausente. O ya casi extinguido.

Evitando vaciarnos de querer mundano cortamos las alas de la indiferencia, contrapesamos el desinterés. Pero tampoco es que demos pie, ni mucho menos, a un grosero apego a lo presente e inmediato: a la asimilación indiscriminada, las tragaderas enormes, el

paladar arruinado del glotón. Pues el que lo quiere todo en todo momento no es sino indiferente por exceso y de gusto del todo atrofiado, y en esa medida necesitado continuamente de sensaciones más fuertes. La distancia que toma quien se recluye a escribir ofrece un ejemplo paradigmático de la disposición a cuestionar las cosas tal y como se nos presentan o nos vienen dadas. Esto, que caracteriza su propia actividad, es lo que traspone Javier Marías a sus narradores inactivos, dubitativos, observadores y reflexivos. De tal modo confluyen en lo más fundamental la experiencia de la escritura y lo que se escribe. Pues el escritor es por antonomasia quien se detiene y se aparta y delibera y duda. En nuestro tiempo, no asimila de inmediato los cantos de sirena del *marketing* ni se suma a cada instante a los bailes de la moda. El escritor es quien más se aleja, quien se recluye a su rincón de escritura y somete al mundo, en su ausencia, al filtro de una reflexión más prolongada y recogida.

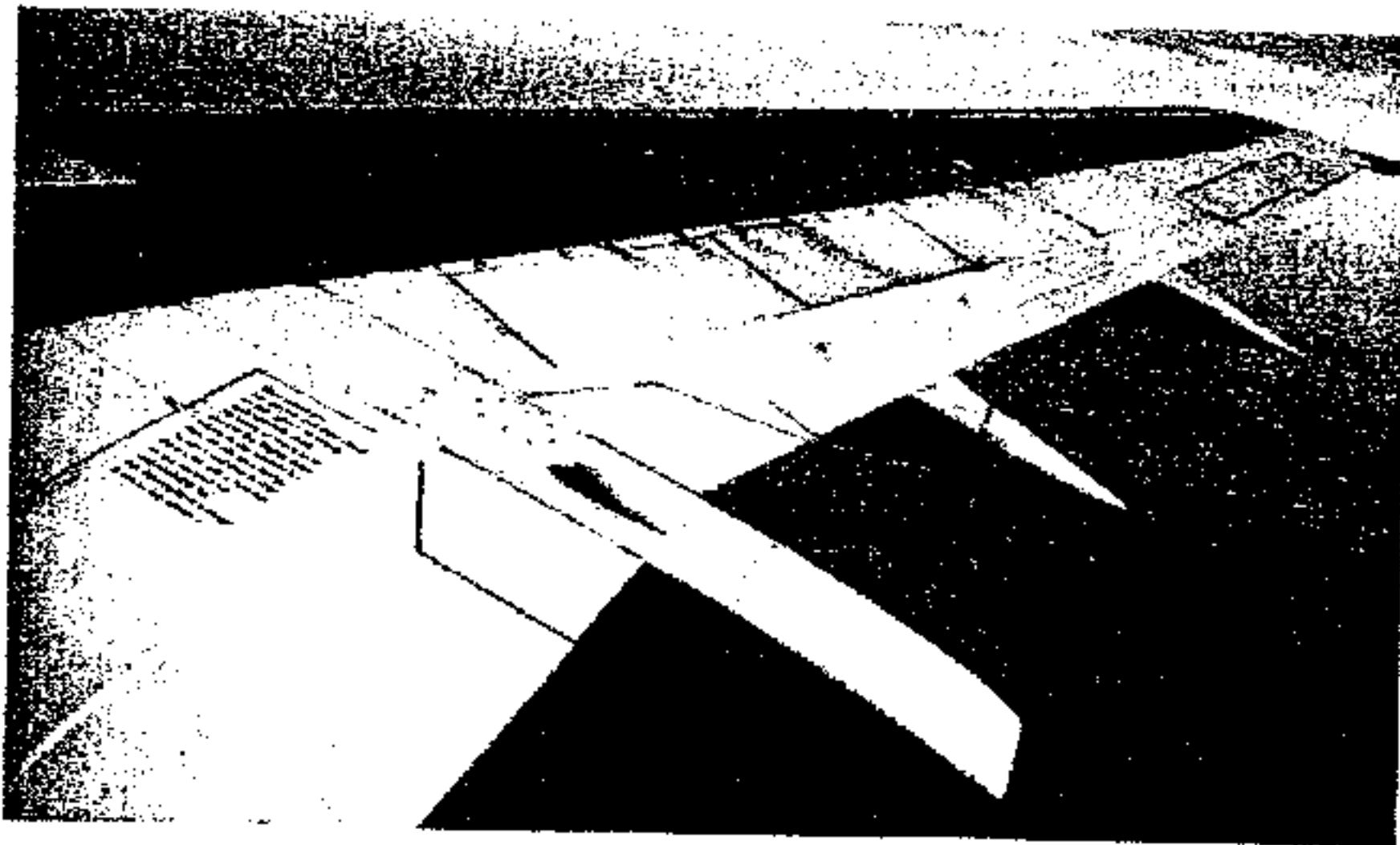
No debe dejar, pese a todo, que la seducción de la inmovilidad y el aislamiento de la escritura se apodere por completo de él. Por encima de la fijeza de las letras, ha de importar el mundo del que se duda. Sobre el papel las cosas pueden parecer demasiado claras. El orden, demasiado apacible. Existe el peligro de no querer más que la quietud. No querer regresar, salir más al mundo del que en principio uno solo se distanció para cuestionarlo. Frente a esto, a cada cosa afirmada y escrita se le puede oponer su contraria, y constatar que cada una tiene su parcela aproximada en el mundo. Se pueden suavizar identidades dejándolas caer de vez en cuando por lo habitualmente ajeno. Se puede comenzar por una oración principal, y dejar que se multipliquen después los paréntesis y las subordinadas hasta acabar matizándola tanto que terminen por subordinarse y adquirir principal relevancia. Se puede comenzar una novela de más de mil trescientas páginas con la frase: «No debería uno contar nunca nada», y emplear las muchas que siguen en

poner a prueba ese imperativo y mostrar que, al menos en un caso concreto y provisional (pero central), acaso sí conviene callar, y también en ciertos casos pasados habría convenido. Pero en otros no. La gran enseñanza de *Tu rostro mañana* es tal vez justamente esta: que en ocasiones conviene contar, y quizá contar mucho, para aprender que a veces lo mejor es no hacerlo. Tampoco se trata de callar siempre, sino de contar para aprender a callar. Semejante paradoja no nos resuelve la vida con una receta, no nos traslada a un reino de claridad ideal. Más bien nos obliga a seguir alerta, atentos a lo que pasa y nos pasa en el mundo. Necesitados de averiguar cuándo actuar de un modo u otro. Impelidos a deliberar y manejarnos, como el individuo prudente de Aristóteles, entre contradicciones irresueltas a la hora de viajar hacia nuestro futuro. Prevenidos de que más nos vale intentar ligar nuestras prescripciones (nuestras figuraciones de lo que debería ser) a lo que intuimos que de hecho podrá ser. Aunque eso nunca podamos preverlo con toda certeza. Pero esta es justamente una de las pocas certezas que Javier Marías ilumina, respecto de la distancia contemplativa y proyectiva misma.

Así, en primera instancia no nos hemos dejado arrastrar por el baile, pero tampoco hemos encontrado en nuestro retiro el secreto absoluto ni el reino puro de la buena vida. Simplemente hemos tomado alguna distancia, con la esperanza de divisar algo mejor que el torbellino de danzantes en el que estábamos inmersos. Nos hemos quedado a la espera, y no hemos perdido la ilusión de reorientarnos con la ayuda de las figuraciones de nuestra memoria y nuestras capacidades de relación y fantasía, postergando nuestras facultades sensibles para emplear sobre todo los rastros que ayudaron a cosechar. Nos hemos inclinado por favorecer el poder de nuestro fuero interno. De nuestra cámara oscura y sus impresiones más o menos retiradas y retorcidas. Y el siguiente movimiento, naturalmente, ha sido el de afirmar esa distancia que hemos puesto y

desde la que nos encontramos más desabogados. Más desembarazados de arrastres perniciosos, y con mayor espacio para proyectar y proyectarnos. Para tratar de *figurarnos el mundo más a nuestro aire, y llegar incluso a regirnos en general, de la manera más abstracta posible, por unos cuantos principios afirmados en la distancia misma*. Principios de cautela que no renunciamos a tener prescritos. Como ironistas en el secreto supremo de relativizar y no aferrarnos a todo presente, sino más bien tantearlos de forma sutil y hasta sobrevolarlos en parte. Como en la estela de la cita de Rilke, que el narrador de *Tu rostro mañana* repite a menudo para sus adentros: pues en verdad, qué extraño no seguir deseando los deseos.

J. L.



Nedko Solakov: *On the wing*, 1999. Cortesía Galería Arndt & Partner.