

James Madison University

JMU Scholarly Commons

Senior Honors Projects, 2020-current

Honors College

8-7-2020

El peligro de contar historias: un análisis de Tu rostro mañana, de Javier Marías

Madison Morgan

Follow this and additional works at: <https://commons.lib.jmu.edu/honors202029>



Part of the [Modern Languages Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Morgan, Madison, "El peligro de contar historias: un análisis de Tu rostro mañana, de Javier Marías" (2020). *Senior Honors Projects, 2020-current*. 82.
<https://commons.lib.jmu.edu/honors202029/82>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Honors College at JMU Scholarly Commons. It has been accepted for inclusion in Senior Honors Projects, 2020-current by an authorized administrator of JMU Scholarly Commons. For more information, please contact dc_admin@jmu.edu.

El peligro de contar historias: un análisis de *Tu rostro mañana*, de Javier Marías

An Honors College Project Presented to
the Faculty of the Undergraduate
College of Arts and Letters
James Madison University

By Madison Morgan

Accepted by the faculty of the College of Arts and Letters, James Madison University, in partial fulfillment of the requirements for the Honors College.

FACULTY COMMITTEE:

Project Advisor: Dr. Yenisei Montes de Oca, Ph.D., Assistant Professor, Spanish, College of Arts and Letters

Reader: Dr. Tomás Regalado-López, Ph.D., Associate Professor, Spanish, College of Arts and Letters

Reader: Sr. Brandon Morgan, MA TESOL, Doctoral Student, Education, Director of Studies, OELS English

HONORS COLLEGE APPROVAL: Bradley R. Newcomer, Ph.D., Dean, Honors College

Tabla de contenido

Agradecimientos	2
Resumen	3
La Historia	4
Memoria y las tendencias de Marías	7
La memoria	7
El resumen de la trilogía	10
Tendencias de Marías	11
El peligro de contar historias	13
El silencio	13
Las historias	17
Las historias como realidad y fantasía	21
La violencia	23
La memoria	27
La relación entre el pasado y el presente	27
Conexiones	30
Mancha de sangre	30
Conclusión	34
Obras citadas	35

Agradacimientos

Gracias a todos los que me han apoyado en esta aventura académica. Gracias específicamente a la Dra. Yenisei Montes de Oca, mi asesora. Sin su trabajo y su aliento, esto no hubiera sido posible. Además, gracias al Dr. Tomás Regalado-López y al Sr. Brandon Morgan, los miembros de mi comité. Finalmente, gracias a la comunidad de la Universidad James Madison por los cuatro años más maravillosos y académicamente enriquecedores de mi vida.

Resumen

Tu rostro mañana (2002-2007), una novela en tres partes de Javier Marías (Madrid, 1951), mira el mundo a través de los ojos cautelosos del protagonista Jacques Deza, un agente de observación, encubierto, que trabaja bajo una presión insuperable para mantener el silencio mientras escribe la historia y las consecuencias de no hacerlo. La extensión de la novela sola es un apunte irónico a la incapacidad humana de mantener el silencio que uno pretende establecer. Con más de mil páginas, divididas entre los tres libros, Marías utiliza su técnica de escritura de flujo de conciencia para comprometerse con el lector en el diálogo externo e interno, lo que le permite comprender de mejor manera las acciones del protagonista, así también como su razonamiento para tomar las decisiones que dan forma no solo a su historia, sino también al futuro de los afectados por las decisiones que toma. Marías también entrelaza magistralmente un trasfondo autobiográfico con la historia ficticia de un hombre obsesionado con las historias. Esta obsesión fluye de la visión histórica española de la memoria histórica, en la que la única forma de mantener la historia a lo largo de las generaciones es pasarla a los hijos una vez que éstos tengan la edad suficiente para recordar. El autor establece conexiones entre su vida y la del protagonista, así como conexiones entre el silencio históricamente impuesto de la cultura española y la importancia de volver a contar historias de manera precisa. Investiga la elección de palabras como arma y también la manera cómo las historias que se cuentan, no necesariamente las personas que las cuentan, tienen el mayor impacto en el pasado, presente y futuro.

La historia

Afectado por la división en el país y en el mundo durante los años 20 y 30, la resiliencia y el aislamiento de España se pueden ver representados en la historia nacional durante la Guerra Civil (1935-1939) y en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). La formación de la Segunda República Española en 1931, desplazaba el poder de una monarquía a una democracia de oficiales electos. Los ciudadanos del país estaban divididos entre diferentes facetas políticas. Por un lado, estaban los Republicanos, que apoyaban al gobierno legítimo de la Segunda República, por otro lado, estaban los Nacionales, en contra de dicho gobierno. La tensión y la polarización aumentaba, y en 1936, una revuelta militar que empezó en Marruecos, un territorio de España, derrocó al gobierno y el general Francisco Franco (1892-1975) subió al poder. En 1939, Franco fue nombrado el comandante en jefe de la milicia, “El Caudillo,” y su poder fue consolidado en una dictadura militar con él en el frente (Bolloten and Esenwein). En un contexto global, los años 30 introdujeron un aumento generalizado de las dictaduras militaristas, que gobernaron duramente las vidas de los ciudadanos en cada país. Alemania, dirigida por Adolfo Hilter, e Italia, dirigida por Benito Mussolini, fueron los líderes del movimiento opresivo. Si bien España no participó en el genocidio como Alemania, ni el país era específicamente fascista como Italia, Franco afirmó su poder de manera similar a estas otras superpotencias mundiales. Gobernó con la vista puesta en cada ciudadano quienes tenían una consecuencia para cada acción.

Después de que Franco asumió su posición, el clima político del país en cuanto al cambio de liderazgo, se movía drásticamente. Bajo el régimen de Franco, y subsecuentemente el franquismo, los ciudadanos españoles se encontraban en una casi esclavitud por las regulaciones, forzados a apoyar una imagen ideal de Franco y un sentimiento falso de alegría retratada con la

propaganda distribuída por el gobierno. Las libertades fueron reducidas a aquellas acciones que apoyaban al gobierno bajo el silencio impuesto. Las noticias publicadas, los libros, y la radio eran medios alterados para dibujar una imagen perfecta y positiva del gobierno. La intención de estas regulaciones era con la esperanza de establecer una normalidad nueva, aumentar un sentimiento de identidad nacional, y crear una sensación de pertenencia en la gente española (Harvey). Los ciudadanos estarían “unidos bajo el proyecto uniformador y personalista de Francisco Franco” (García 155). Un aislamiento que era casi autoimpuesto porque el silencio era muy enfatizado por la dictadura y los ciudadanos. La falta de comunicación entre los españoles y el resto del mundo creó inherentemente esta desconexión en el contexto global. El apoyo del gobierno inevitablemente significaba que había una “amnesia colectiva” con respecto a las partes de la historia que podría provocar la desgracia o podría ser mal visto y que rompía el código moral que la población en general acataba. Los ciudadanos estaban dispuestos a olvidarse de los actos invisibles y tácitos cometidos por el gobierno, porque, de lo contrario, serían castigados si no se adherían. Esto ayudó en un “desmembramiento del pasado” que es indicativo de este período de tiempo en la historia española (Ryan 248). Tales hechos son criticados a menudo por los historiadores de hoy en día porque es imposible para la generación actual comprender completamente la vida cotidiana de las generaciones pasadas que son producto de este silencio implícito y a la amnesia colectiva. Esto desconectó a España del resto del mundo debido a la falta de comunicación entre los ciudadanos. El aislamiento nunca fue ordenado directamente por el gobierno; sin embargo, los españoles estaban aislados unos de otros por su incapacidad para hablar.

Aunque España no estaba involucrado directamente en la segunda guerra mundial, el gobierno daba permiso a los ciudadanos para ser voluntarios en la milicia de Alemania para respaldar a las potencias del Eje. Alemania era el poder más fuerte en el movimiento fascista durante este tiempo, y, además, Franco animó a sus ciudadanos a ayudar a este movimiento que compartía sus creencias políticas. Después de su dictadura de más que cuarenta años, Franco se murió mientras dormía en 1975. Sin su presencia, los fascistas en España, tenían que renunciar el poder en busca de un sistema de gobierno más democrático. En 1976, según el mandato no hablado y no escrito, *el pacto de olvido*, “los fascistas acordaron ceder el poder con la condición de que nadie rindiera cuentas por los crímenes cometidos durante la Guerra Civil y la dictadura” (Harvey). La falta de culpa dejó a los ciudadanos sin cierre totalmente. El vivir bajo las regulaciones estrictas por tantos años inhibió sus habilidades para volver a la vida regular, antes de las implicaciones del régimen de Franco.

La memoria y las tendencias de Marías

La memoria

Los efectos de un mandato opresivo o tiránico, afectan a las primeras generaciones de ciudadanos que vivieron bajo el franquismo, pero también afectaron a sus hijos, la segunda generación que no vivió durante la dictadura. Aunque es evidente el impacto que el franquismo tuvo en las primeras generaciones, este estudio se enfoca en las segundas generaciones puesto que son hijos de la generación que participa en la guerra y que tienen una falta de entendimiento y un espíritu implacable con respecto a la narración de estas historias, ya que la memoria histórica causaba la deshumanización de las personas responsables por las acciones malas. La segunda generación ve a sus parientes como víctimas, en lugar de participantes activos en los eventos que provocaba traición o turbulencia social. Además, porque el silencio impuesto existía, los españoles no podían expresar sus emociones o pensamientos sobre la falta de libertad. Este hecho volvía el error generacional transmitido a generaciones posteriores: el silencio en contra de la injusticia. La historia, sin un recuerdo formal, era una serie de coloquialismos y folclore que era filtrado entre las generaciones. También, la opresión que estaba presente durante el reinado de Franco, creaba una historia según su intereses. La Historia era construida por Franco y con esto se controlaba el discurso oficial del país.

Se puede decir que las obras de un autor eran simplemente una representación concreta de la naturaleza efectiva de su ambiente. Si las obras de un hombre son oscuras, extrañas, y misteriosas, su sonido interior puede ser similar a una película de suspenso. Sin embargo, si vivía en una casa perfecta, con una chimenea de leña y galletas siempre en la mesa, su mente puede parecer un campo de girasoles. En cualquier caso, la cronología de su vida impacta la manera

que escribe, además, del tema de sus obras. Javier Marías nació en 1951 en la capital de España, Madrid, es el autor de la trilogía *Tu rostro mañana* (2002-2007). Asistió a la Universidad de Madrid para estudiar Filología inglesa, y después, enseñó en muchas universidades en la ciudad. Las acciones de su padre fueron muy influyentes en la vida de Marías.

Su padre, un intelectual durante el franquismo, fue encarcelado y expulsado de la profesión de enseñanza por el gobierno por ser acusado de dar información en contra de la regulada por el gobierno. Su familia siguió a su padre a los Estados Unidos, pero después volvió a Madrid por el resto de la infancia de Marías. Sin embargo, fue una parte pequeña. Su padre vivió durante la Guerra Civil y la segunda guerra mundial, “ensured that his son grew up under the shadow of this intolerable past” (Ryan 255). La decisión de su padre para a huir del gobierno era paralelo al hábito de Marías de huir más tarde en la vida. Cuando tenía diecisiete años, salió de su casa para ir a París, donde escribió su primera novela. Volviendo a la Universidad, publicó su segunda novela. A lo largo de su adolescencia surgieron las historias contadas por su padre sobre la vida bajo la dictadura opresiva de Franco. Tales historias afectaron la forma en que Marías vivió su vida.

Muchas de sus obras, son, por lo tanto, consideradas casi autobiográficas. “In *Tu rostro mañana*, many of the events portrayed are based on actual occurrences, and memories, particularly those of the author’s father, Julián Marías, form a significant part of the fictional narrative” (Ryan 253). Por ejemplo, la narración de las historias en la casa del personaje Deza aumentan la conciencia del hijo sobre los tiempos traumáticos en España, sin una representación comprensiva de la vida en la sociedad en este tiempo. Marías es transparente en su trato de los

eventos similares que ocurrían en su hogar, como su padre compartía los eventos de su vida que estaban borrados por el silencio impuesto.

Antes de *Tu rostro mañana*, Javier Marías ya había expresado su denuncia del sistema de abusos y represión sobre el que se asentó el franquismo, y que limitó la vida profesional de su padre. [...] Marías se mostraba receloso de la supuesta democratización de la vida cultural española, integrada aún por aquéllos que durante la dictadura consintieron, crearon y se beneficiaron de un sistema fabricante de infamias y de víctimas (Cuñado 148).

Además, la inclusión de tales detalles autobiográficos refuerza la profundidad de la narrativa al basarla en la experiencia de una persona real, su padre. Sin embargo, es imperativo que el lector entienda el sesgo que se encuentra dentro de las palabras del autor. Las palabras de su padre residen internalizados en su forjamiento y, por lo tanto, se expresan a través del lente de un testigo cercano, en lugar de un tercero completamente objetivo.

Resumen de la trilogía

La trilogía de *Tu rostro mañana* sigue al protagonista Jacques Deza en su viaje mientras trabaja en la agencia de inteligencia británica. Dirigido por sus dos mentores y jefes, Sir Peter Wheeler y Bernard Tupra, asume la responsabilidad de observar y analizar clientes potencialmente peligrosos y de usar la información sobre ellos para predecir sus acciones futuras. Se suponía que debía adivinar el futuro, es decir, predecir acciones que aún no habían ocurrido. Este era su trabajo, y el lector se une a él en el sinuoso camino de las repercusiones que sufre.

El primer libro de la trilogía, *Fiebre y Lanza* (a partir de aquí referida como *FL*), en gran parte, ofrece conocimientos básicos sobre el protagonista. Como narrador y protagonista, Deza cuenta sus experiencias en sus diversos trabajos y cómo, específicamente, es ser español trabajando en Inglaterra. Una cena crucial en la casa de Wheeler pone a prueba la atención de Deza al detalle y actúa como una determinación si podría trabajar para el equivalente británico del servicio secreto estadounidense. Más adelante en la novela, Deza es reclutado por la agencia de inteligencia británica; Sin embargo, para preparar el escenario para las próximas dos novelas, sus deberes son pequeños y simples. Sus responsabilidades se limitan a traducir y poner en práctica sus amplias cualidades de observación. La segunda entrega de la trilogía, *Baile y Sueño* (a partir de aquí referida como *BS*), la mayoría de la acción tiene lugar en un club nocturno, donde Deza y Tupra están en una misión, interactuando con un cliente italiano y su esposa. Es específicamente en esta novela que Marías reitera la vitalidad de la elección de palabras y la importancia de contar historias. A lo largo de *BS* y la tercera entrega, *Veneno y Sombra y Adiós* (a partir de aquí referida como *VSA*), Deza regresa a Londres y continúa trabajando bajo Tupra,

mientras que también se ocupa de las repercusiones de sus acciones y palabras. Aprende la difícil lección de que la experiencia humana casi siempre involucra violencia y traición de silencio.

Tendencias de Marías

A lo largo de la trilogía entera, Marías hace referencias a la Guerra Civil y a la segunda guerra mundial, específicamente en relación a Juan, el padre del protagonista y a Wheeler, el jefe de Deza, respectivamente. Sin embargo, aunque las guerras eran muy diferentes, el énfasis estratégico puesto en el silencio durante cada una de ellas, tenía el mismo efecto en el narrador y protagonista.

Además, se ha argumentado que Marías típicamente usa las palabras de otras personas para contar la historia de su protagonista. También, sus protagonistas a menudo están tan arraigados en las palabras de los demás, ya sea dentro de sus intelectos o debido a sus trabajos, que olvidan formular palabras propias (Harvey). Deza, el protagonista de *Tu rostro mañana*, es igual. Como un hombre español que trabaja en Inglaterra, a menudo tiene la tarea de traducir para el jefe mientras interactúa con los clientes. Por ejemplo, en la segunda entrega de la novela, Deza es el intermediario entre Tupra, el cliente italiano, y su esposa Flavia. Las palabras crípticas compartidas entre los dos se filtraron en la mente de Deza. Tiene el trabajo de la hazaña casi imposible de transformar las palabras de un idioma a otro sin cambiar el significado de las declaraciones en ninguno de los dos. Aunque este es un punto de discusión para el personaje principal, le da al lector una idea de las principales experiencias temáticas que se muestran en el trabajo. Como hijo de un traductor y profesor reconocido, Marías había observado la traducción de idiomas en muchas ocasiones, especialmente durante las relativamente cortas empresas hacia y desde las Américas, mientras su padre tenía prohibido enseñar en España (Harvey). Además, también es muy posible que Marías experimentaba situaciones como estas mientras trabajaba

como traductor. Esto es importante en su búsqueda de las muchas intenciones del lenguaje y la subjetividad de su uso.

Mariás es conocido por el uso de la técnica del flujo de conciencia, que es un estilo de escritura en el que la cronología de los eventos no se tiene en cuenta, y se cambia por los procesos de pensamiento del narrador. Es una estrategia para recontar las historias y la memoria del narrador. Tal es el caso en *Tu rostro mañana*. Estos "destellos" continuos del presente al pasado, en forma de historias contadas por figuras de autoridad en la vida de Deza, son indicativos del estilo narrativo. Crea un efecto un poco confuso para el lector porque en lugar de una historia cronológica, hay una historia desde el proceso mental del protagonista, incluyendo sus pensamientos, sus dudas, sus preocupaciones. La habilidad de conocer los pensamientos del protagonista permite al lector comprender el filtro de su mente: lo que piensa y lo que no se permite escapar de su cerebro a su boca. El protagonista es un ejemplo de la historia que se inculca dentro del alma de la persona, en lugar de simplemente describirla o quejarse de ella, el lector puede observar los efectos de primera mano del entorno del protagonista. Esto aumenta la credibilidad del narrador porque no solo sus palabras son confiables, sino que se alinean con sus acciones.

El peligro de contar historias

El silencio

Tu Rostro Mañana, aunque es claramente una narración, comienza con una precaución muy oscura y bastante irónica para el lector: "[n]o debería uno contar nunca nada" (FL 13). Esto da comienzo a las miles de páginas de historias que advierten contra la narración de historias. Dentro de su advertencia que él enfatiza, está la vitalidad e importancia de la selección de palabras como narrador de una historia; una historia podría ser de mayor beneficio que solo compartir cada detalle con un oyente dispuesto. Esto fue enseñado a él por su padre. Guiado por las prácticas inculcadas en su subconsciente por su educación, Marías recuerda a sus lectores a menudo que la historia que él o cualquier persona cuenta, puede dictar el futuro al transformar la versión entendida del pasado; esto agrega valor a un tema imperativo de esta novela: la vitalidad de la elección de palabras o, más específicamente, la necesidad de mantener la palabra o promesa de uno y la inevitable incapacidad humana para hacerlo. Marías comienza con este concepto al principio de la novela, dando el ejemplo de una amiga que tiene un cónyuge adúltero (BS 12). En este sentido, afirma que existe la posibilidad de que cuatro partes estén involucradas en el problema, el amigo, el cónyuge, el amante y él, el amigo que lo sabe todo, pero no puede decir una palabra por temor a la traición de un amigo siendo fiel al otro. Él enfatiza la idea de no enredarse en modales que no pertenecen a uno mismo. Aunque es una historia de advertencia, no está claro quién pretende ser la parte convincente, el lector o el propio protagonista.

Marías incluye un tema común de silencio dentro de la obra. Un tipo de silencio con motivaciones alternativas o usado para propósitos específicos. Sugiere que el silencio y las historias, en conjunto, "not only shape our understanding of the world through what they

communicate, but also through what they conceal” (Pérez-Carbonell 173). Por lo tanto, permanecer en silencio puede restar valor a la existencia de un evento tanto como contar una historia puede escribirle un lugar en la historia. Por ejemplo, en muchos casos, mientras trabajaba encubierto, la misión de Deza era ocultar la violencia, especialmente las acciones de Tupra, así como comprender la psique de los clientes a los que fue asignado. No estaba obligado a decir ninguna palabra o compartir ningún pensamiento para completar su misión. La observación simple y silenciosa fue la única acción necesaria. Era mejor no hacer nada que hacer de más. No necesitaba decir mentiras ni escribir denuncias para mantener la seguridad y el anonimato de su compatriota. El silencio se usaba para ocultar y era una sombra cuya oscuridad no permitía la penetración de la luz o la verdad, a menos que se descubriera explícitamente.

Deza es marcadamente obsesivo, pero no descarta la inevitabilidad humana de mantener una postura tan restringida en la vida. Al principio, escribe lo que luego se considera su “Carta de Miranda,” que hace referencia a la fórmula de Miranda que se lee a cualquiera después de su arresto en los Estados Unidos. El primero de ellos es “[t]iene derecho a guardar silencio” (*FL* 16). La siguiente frase advierte contra la autoincriminación, y agrega que todo lo que diga la parte arrestada puede ser usado en su contra en un tribunal de justicia. Continúa, expresando su descontento con la declaración en primer lugar, alegando que:

Si declaras algo que nos convenga o sea favorable a nuestros conflictos, te creeremos y lo tomaremos en señal, y contra ti lo volveremos". Si por el contrario alegas algo en tu beneficio o defensa, algo para ti exculpatario y para nosotros inconveniente, no te creeremos nada y serán palabras al viento, ponte el derecho a mentir te asiste y damos por descontado que a él se acoge todo el mundo, esto es, todos los criminales. (*FL* 16)

Solo con esta declaración, revela su opinión sobre la posibilidad de traición que se encuentra en el uso del lenguaje en general. Su incredulidad de que el lenguaje hablado tenga una buena naturaleza subyacente tuerce el brazo del silencio, haciendo que un hombre no defienda su inocencia, en la posibilidad de que sus palabras sean manipuladas para trabajar en su contra. En cierto sentido supone que un hombre es incapaz de usar sus palabras para bien. Debe permanecer en silencio para que su inocencia sea asumida, en lugar de demostrada. Porque, cuando cualquier palabra es dicha “it is no longer ours to control. Our own words can betray us at any time in the future” (Ryan 250). En esta misma carta, afirma que en un caso anterior en los Estados Unidos, el arresto fue falsificado debido a la irresponsabilidad del oficial al recordar haber leído correctamente la fórmula de Miranda, como lo describió en la corte, una vez que los dos estuvieron ante un juez. Por lo tanto, un hombre también fue traicionado por las palabras que no contó al hombre que estaba arrestando. Esto es “[e]l juego es en realidad tan sucio e interesado que no hay sistema judicial,” pero también es el mismo pensamiento que plaga su mente (*FL* 16).

Otro tipo de silencio que se usa dentro de la novela es el silencio como estilo de vida. Esto se puede ver en las muchas identidades del protagonista. Su nombre es Jacques Deza pero es nombrado también como Jack, Iago, Jacques, entre otros seudónimos, que indican una falta de identidad objetiva. No está dispuesto a destacarse entre la multitud o permanecer igual en diferentes situaciones. Su identidad es como un camaleón, que cambia según el fondo frente al cual se encuentra. Es solo dentro de su diálogo interno que se revelan los hechos sobre él como hombre. Por ejemplo, no menciona la existencia de su familia abiertamente a las personas con las que interactúa, pero su esposa e hijos son el objeto de sus pensamientos en muchas ocasiones (*FL* 13). Se guarda para sí mismo, vive en un apartamento oscuro, nunca interactúa, solo observa

las vidas más fuertes de quienes lo rodean. Sin embargo, mientras permanece en silencio, no puede vivir una vida silenciosa. Su vida está llena de ruidos de relación, interacción y entretenimiento lo cual abarca completamente la experiencia humana. A Deza le preocupa que su vida ejemplifica este tipo de silencio: el acto, más que el sonido. Como un hombre recientemente divorciado que vive solo, que trabaja para una agencia encubierta, gran parte de su vida está "fuera de la red", por falta de un término mejor. Se preocupa por su familia y constantemente realiza viajes mentales preguntándose cómo están y qué están haciendo sin él. Cuestiona su impacto en la sociedad si no quedara nadie para contar su historia una vez que se haya ido. Es imperativo que los humanos tengan testigos, no solo para la interacción social o para el mantenimiento de la inteligencia emocional, sino para responder por el carácter de un hombre si se lo cuestiona. Tupra imparte sabiduría sobre él diciendo “[d]ependemos del que nos mira. Y lo peor que puede pasarle a la gente es que no la mire nadie. La gente no lo soporta y languidece por eso” (*VSA* 192).

Las historias

Desde el comienzo de los tiempos, antes de la invención de los libros de texto de historia o las bibliotecas llenas de libros de referencia, las historias o el folklore han sido la forma en que las sociedades transmiten su cultura a las generaciones futuras. Como menciona Ryan, "the ghosts of the past succeed[ed] in having their stories heard and remembered" (263). El pasado vive en el presente y puede afectar el futuro.

“[I]t is here where Marias makes the crucial point: whether rooted in observation or fantasy, whether true or false, stories are enmeshed in the fabric of society along with other stories, which in turn are woven into other stories and still others until they spin beyond our intention and thus beyond our control” (Herzberger, “The Search for a Usable Future” 213).

Las palabras compartidas entre las personas y las historias que cuentan son producto de "the unreliable nature of language" (Ryan 247). El protagonista de la trilogía, Deza, argumenta que se trataba de un comportamiento aprendido como resultado de la naturaleza opresiva del silencio impuesto por los españoles y del entorno que creó en su hogar. Además, “Deza recognizes the dual role of language speaking about the world and being in the world” (Herzberger, “The Search for a Usable Future 209). El alimento de su intelecto durante la adolescencia fue el material puramente orgánico que le ofreció su padre, quien le transmitió su sabiduría del mundo con historias cortas contadas casualmente. Por frívolas que se contaron estas historias, las palabras plantaron semillas en la mente de Deza que se convertirían en lo que lo arraigó a sus creencias más adelante en la vida. Por lo tanto, según él, es imperativo que la narración de historias sea al menos intencional, si no puramente objetiva. Además, insinúa que la historia

contada se convierte en la nueva verdad y, por lo tanto, hay una opción persistente de compartir o no, con un lector o un oyente, la historia que reside en el interior del narrador potencial. Como una señal en el costado de la carretera que advierte a los conductores que disminuyan la velocidad, el flujo de conciencia de Marías dicta el tema principal de la trilogía: "Qué peligroso es decir" (*FL* 341). La forma en que el narrador interactúa con el lector, a través de esta técnica de flujo de conciencia, es similar a la metodología utilizada por el protagonista. Debido a la naturaleza omnisciente de la narración, el lector está al tanto de los procesos de pensamiento de Deza, quien está constantemente preocupado sobre qué decir y cuándo decirlo. Según Deza, el lenguaje tiene la calidad de no solo representar los eventos que han ocurrido, sino que, además, puede representar la vida. Es responsabilidad del autor de la historia, el dueño de las palabras, usar su don del lenguaje como armadura, protegiendo su propia narrativa. O, como dijo Deza, "a una persona se le otorga el derecho a no dañarse narrativamente" (*FL* 18). Por lo tanto, la historia contada por un hombre puede ser una verdad que lo abre a los ataques o una mentira que lo protegerá de posibles daños. Simplemente al experimentar la propia narrativa, se le otorga la autoridad para controlar la medida en que se transmite al resto del mundo. Esta idea general juega un papel importante en el trabajo de Deza debido a su capacidad para juntar características sobre una persona y escribir una historia inferida basada en los datos que recopila.

Las historias, en esta novela, existen en varios escenarios. Existen como vida diaria, en lugar de simplemente una experiencia emocional compartida con niños antes de dormir o un encuentro paranormal relatado alrededor de un incendio. Deza y Tupra, como un resultado de sus trabajos, deben vivir las palabras de sus historias como si fuera la realidad de sus propias vidas. Junto con cada misión, había una nueva identidad, o seudónimo, y subsecuentemente detalles

nuevos sobre la vida en que necesitaban transformar. Un influjo de información inundaba la identidad de Deza, un hombre secreto, con una falta de una identidad propia debido a su empleo. Por ejemplo, mientras estaba en la reunión encubierto con el cliente italiano, Tupra y Deza se convirtieron en identidades nuevas. Las historias que contaban al cliente sobre sus identidades son más que las palabras los detalles, y los acentos. Las máscaras usadas por ambos eran el rostro real, según el cliente. En cuyo caso, las historias son una red metafórica de seguridad, para proteger la anonimidad de los hombres profesionales, y su seguridad después de las interacciones afectivas.

La creación de nuevas identidades fomenta un tema más profundo enraizado bajo un narrador cauteloso. El narrador afirma que las personas no son más que las historias que cuentan de sí mismas y cómo esas historias continúan en el futuro previsible. La forma en que las historias cuentan sobre una persona define su lugar en la historia, su imagen histórica. Como tal, al crear historias sobre identidades falsas, Deza se asegura de que, a falta de un término mejor, sea olvidado con el paso del tiempo. El anonimato y el silencio son tan importantes para él que está dispuesto a sacrificar su propia identidad para mantenerla. Debido a las circunstancias de la vida de Deza, la reciente separación de su esposa y la falta de participación en la vida de sus hijos, no participa en ninguna comunicación sincera con otras personas. Por lo tanto, debido a "the lack of spectators in his life [led] him to be his own sole witness" (Pérez-Carbonell 171).

Las palabras compartidas entre las personas también tienen un mayor impacto, dependiendo de con quién se compartan y cuán auténtico es el narrador. Un tema importante en la novela es la obsesión del narrador con el silencio y la inevitabilidad de romperlo. El narrador tiene una lucha interna entre decir o no decir o compartir palabras específicas debido a sus

implicaciones posteriores. Sugiere que la información dentro de las historias ya no se puede controlar una vez que existe fuera de la mente del narrador. Herzberger llegó a la siguiente conclusión sobre la novela:

[W]e should refrain from telling stories because, regardless of their perceived authenticity at any particular moment, what we say may be appropriated and folded into another story, which in turn is appropriated by another until our narrative stretches beyond its original context, intentions and meanings to form part of someone else's story and thus serve someone else's interests. This process can be insidious and fraught with treachery, for it implies misappropriation and misreading of desire and turns intention into a form of hermeneutic encroachment. (Herzberger, *A Companion to Javier Marías* 186)

Deza trabaja diariamente en las limitaciones de la disonancia mental. Bajo la autoridad de Tupra, tiene la responsabilidad de observar las características y acciones de la gente asignada a él. Entonces, puede sacar conclusiones entre los atributos y acciones potenciales además de una compilación de las personas que tienen características similares. En un sentido, escribe sus historias futuras de sus clientes, según las consecuencias de las acciones pasadas. Además, las historias que inventa no son necesariamente la verdad, pero es su trabajo inventar una realidad probable para deducir ideas sobre el futuro.

Las historias como realidad y fantasía

Las historias se pueden clasificar como ficción o no ficción, fantasía o verdad. Deza, trabajando bajo su misterioso y confuso jefe Tupra, es una máquina de contar historias glorificada. El tipo de historia en la que se especializa no es específico ni su definición es vital para la validez de sus palabras. Sus historias son extensiones de lo que ve. Como máquina de contar historias, toma información con sus ojos, calcula el significado de lo que ve y escupe, con mucha contención, una historia extrapolada en nombre del cliente observado. Él cierra la brecha entre la ficción y la realidad al contar historias sobre lo tangible, lo que se puede ver, observar, tocar. Además, reduce la brecha entre las historias y la realidad. Por ejemplo, Dick Dearlove era un cliente que se asignó a Deza. Dearlove era sospechoso de interferir en los negocios gubernamentales, y era una persona de interés debido a su comportamiento. Deza debía determinar si era capaz de actos violentos. Después de un tiempo de observación, Tupra pregunta:

Dime, Jack, ¿te parece que ese mamarracho, nuestro anfitrión de anoche, sí, ese cantante ridículo, te parece que podría ser capaz de matar? En alguna circunstancia extrema, si se sintiera muy amenazado, por ejemplo. ¿O bien que no podría en absoluto, qué sería de los que bajan los brazos y se dejarán acuchillar, antes que asestarlos su golpe? O por el contrario, ¿crees que sí podría, y aun en frío? (*FL 342*)

Para responder a la pregunta, Deza tiene que considerar lo que ha observado sobre el hombre, los parámetros dentro de los cuales actúa habitualmente, la posibilidad de que actúe fuera de sus hábitos y la probabilidad de que alguna vez lo haga. Tiene que convertir la historia mental sobre Dearlove en una realidad en blanco y negro, una respuesta concreta sobre la que Tupra puede

actuar o dejar en paz. Por supuesto, Deza, obsesionado con las implicaciones de las historias, usa la narración como su explicación del potencial violento de Dearlove, afirmando "es un horror narrativo, o una repugnancia; es pavor a su historia arruinada por el desenlace, echada a perder para siempre, hundida Dearlove sería capaz de matar por evitarse tal sino. Tal sino estético, argumentai narrativo, como prefiera "(FL 353). Marías afirma que la capacidad de un hombre para cometer actos violentos está directamente relacionada con la marca que sus acciones dejarían en la historia, o cómo será recordado. La narrativa contada por las acciones de un hombre determina cómo actuará para garantizar que se produzca la imagen pública correcta.

Para simplificar su responsabilidad y complicar aún más la existencia del protagonista, se le pide a Deza que use el pasado para contar con precisión la historia del futuro. La frase clave es precisa, ya que el destino de los clientes depende de su capacidad de usar su pasado para determinar su futuro. La presión para crear una realidad está a su alcance con cada cliente que se le asigna. Sin embargo, la realidad no es fácilmente discernible de la fantasía. No hay objetividad en sus responsabilidades y, como tal, no hay forma de que él, o cualquier otra persona, determine si la historia que cuenta sobre un cliente es real o simplemente una idea inventada creada en su mente y proyectada sobre una persona que él o ella no conoce.

La violencia

Desde el auge de los estudios sobre el trauma a finales del siglo XX, ha habido una amplia literatura que indaga en la forma en que un evento traumático afecta al ser humano. Uno de los eventos que indudablemente afectan y es considerada una experiencia traumática es la violencia. Es un evento que deja externas, pero cuando se inflige a grupos de personas, como los ciudadanos de un país, también puede ser sentido por generaciones después de las víctimas directamente afectadas. Esta es la historia de la vida del protagonista Deza. La violencia es una gran parte del trabajo de Deza. Para evitar que la violencia sea producida, observa a las personas, como Dearlove, y determina si son capaces de infligir violencia extrema en función de sus características y sus experiencias con el razonamiento deductivo. Una gran responsabilidad suya es de detectar y prevenir el peligro inminente para los clientes que representan las personas en cuestión. Como resultado, experimentó mucho trauma emocional en torno a los actos violentos de los que fue directa e indirectamente responsable. Por ejemplo, en *Baile y Sueño*, se lleva a cabo una reunión encubierta en un club nocturno. En muchas novelas, tal incidente sería una o dos páginas; Sin embargo, esta ocurrencia con los esfuerzos estilísticos de Marías hace que forme parte de la gran mayoría de la novela. Mientras Tupra interactúa con el cliente italiano, Manoia, y Deza cuida a su esposa, Flavia, un viejo compañero de Deza llamado De la Garza se acerca a los dos. La esposa, abrazando su juventud interior, coquetea con el hombre que Deza considera cariñosamente como un exagerado, exagerado en apariencia y personalidad, que disfruta de las mejores cosas de la vida sin los medios para ganárselas. En medio del entorno excesivamente estimulante de la discoteca, Deza no se da cuenta del paradero de Flavia y de De la Garza. Después de minutos tensamente tangibles de buscar a los dos, fueron encontrados, pero

el clímax de la novela se produjo donde De la Garza se enfrenta a Tupra, actuando bajo su seudónimo. Luego es brutalmente golpeado sin llegar a matarlo, lo cual Marías describe a detalle.. Deza fue afectado tremendamente por esto, aunque no fue el único que realmente inflige dolor a otro humano, se culpa a sí mismo por el dolor infligido a su conocido porque se produjo como resultado de las palabras pronunciadas por él a su jefe. Debido a que le contó a Tupra sobre la existencia de De la Garza, y la mentira de Tupra que le contó a De la Garza, Deza está abrumado por las palabras anteriores de su jefe cuando Tupra dice “... que no lo cuente, que se calle” (*BS* 347). Por lo tanto, la vergüenza autoinfligida repitió la frase una y otra vez durante el resto del viaje que emprende el lector con el protagonista. “Y yo no había sido su instrumento, sino algo más infrecuente ... lo había matado por mi predicción o mi hipótesis o fabulación, por lo que había dicho y contado yo” (*VSA* 551). Además, era muy consciente del impacto que la violencia secundaria podría tener debido a las experiencias en su infancia.

Esto realza un gran tema de la novela, donde el protagonista intenta definir la línea entre la violencia éticamente aceptable y la violencia que ha ocurrido más allá de lo razonable dentro del código moral objetivo de la raza humana. Es un baile estratégicamente coreografiado, este proceso de toma de decisiones para encontrar la línea entre aceptable e intolerable. Deza trató de aprender los pasos del baile, sin cometer errores en el camino. Él discutió entre cómo realizar los actos de su trabajo sin dejar de ser fiel a lo que sabía que su conciencia podía soportar. Además, era muy consciente del impacto que la violencia secundaria podría tener debido a las experiencias en su infancia. Indirectamente, la violencia fue coautora de la vida del protagonista debido a las historias contadas por su padre. Su padre se sentaba con él y le contaba historias de las guerras en las que estaba involucrado y cuán cicatrizantes mentales y físicas eran esas

experiencias. La Guerra Civil fue “the only sweeping and violent revolution to take place in a West European country” (Bolton and Eisenstein, xi). En retrospectiva, a menudo se cuestiona si los fines justifican los medios, si el orden y la presunta perfección social merecían infligir dolor a los ciudadanos que llaman al país su hogar. Tal tema se pone en tela de juicio en las discusiones sobre ambas guerras en general.

También, hay paralelismos entre el trabajo de Deza y las guerras que afectaron a sus mentores como Wheeler y su padre, específicamente con la forma en que se inició o justificó la violencia. La violencia en su trabajo a menudo fue el resultado de conclusiones que sacó sobre un cliente o persona de interés. Esto fue similar a la violencia que ocurrió durante la Guerra Civil. Por lo general, se basaba en la sospecha de una persona, en lugar de represalias o una consecuencia de un delito real. Wheeler y su padre le transmitieron historias de esta violencia cuestionable y lo que se sentía vivir durante el período de incertidumbre y desconfianza entre los ciudadanos del país y el gobierno que estaba a cargo de ellos. El concepto de desconfianza entre el gobierno y los ciudadanos puede ser como una metáfora extendida de las interacciones entre Deza y sus habilidades en el razonamiento deductivo. Así como el gobierno de España tomó decisiones frívolas sobre el tema de la violencia en nombre de sus ciudadanos, Deza a menudo se pregunta si sus conclusiones se extraen demasiado apresuradamente. Similarmente, se culpa a sí mismo en situaciones donde sus palabras son la causa de la violencia. Se pregunta si sacó o no conclusiones correctas sobre el tema y, si lo hizo, se pregunta si fue la amenaza de la persona digna de la violencia que se les impuso. Otros paralelismos entre la conciencia de Deza y su trabajo y la situación política en España se centran en el tema de la autoridad. En España, los hombres con poder político dieron órdenes, pero los actos de violencia reales fueron cometidos

por los hombres que estaban debajo de ellos en el rango. Por lo tanto, la culpa de los terribles actos cometidos fue cuestionada porque era casi imposible determinar quién era realmente responsable: los hombres que daban las órdenes o los hombres que seguían las órdenes que se les daban. Según la experiencia de Deza, él era el equivalente a los hombres que daban las órdenes, y otros eran responsables de llevar a cabo los actos violentos. Sin embargo, los dos divergen en el tema de culpar. Deza asumió la responsabilidad de cualquier cosa que ocurriera en su nombre, lo que contrasta con los funcionarios políticos en España que ocultaron totalmente la actividad o negaron cualquier participación.

La memoria

La relación entre el pasado y el presente

La memoria es la percepción que una persona tiene del pasado. Como tal, la memoria es una experiencia subjetiva que es individual para cada persona. “[M]emory, by its very subjectivity, cannot always be trusted” (Ryan 261). Si bien hay hechos objetivos sobre el pasado, la forma en que impactó a la persona afecta en gran medida la forma en que lo recuerda. Por ejemplo, si dos niños tienen el recuerdo de un patio de recreo, un niño puede comparar esto con recuerdos felices de jugar con sus amigos y disfrutar del sol y el hermoso clima de la primavera; Sin embargo, otro niño, podría recordar específicamente el momento en que se rompió el brazo al balancearse sobre las barras de mono, y en este caso, podría tener una asociación traumática en lugar de una experiencia feliz. Aunque la memoria objetiva del patio de recreo es exactamente la misma, la forma en que se recuerda y las emociones asociadas con la experiencia configuran la experiencia individual más que la verdad objetiva. Un recuerdo provoca sonrisas y emoción, la esperanza para el próximo viaje al patio de recreo. El otro ha creado miedo y, posiblemente, tristeza, las lágrimas se derraman ante la idea de verse obligado a regresar al lugar donde se infligió el dolor. Esto hace que cada niño reaccione de manera diferente cada vez que el patio de juegos es el tema de conversación. El que solo lo asocia con la amistad y la diversión constantemente le suplicará a su madre que lo lleve allí después de la escuela, mientras que el niño que usa el yeso voluminoso en su brazo le pedirá que vaya a casa para poder leer o jugar con el gato de la familia. Si sus hermanos le preguntan si pueden ir, puede elegir sentarse con su madre en el banco o llorar con la esperanza de quedarse en casa. Como tal, la memoria afecta no solo la percepción del evento pasado, sino también cómo se manejan eventos similares en el

futuro, y cómo el protagonista de cualquier historia tomará decisiones cuando surja una situación similar. Afecta el proceso de toma de decisiones para el individuo, especialmente en tiempos traumáticos.

La memoria histórica es el recuento de eventos históricos basados en cómo se recuerdan los eventos en lugar de cómo se documentaron con precisión histórica. Es el puente que conecta el pasado y el presente al resaltar los eventos pasados y relacionar esas ocurrencias con lo que está sucediendo en el presente. Esta es la principal forma de memoria que Marías resalta a lo largo de la trilogía porque fue la manera en que la información sobre el pasado fue retratada a las generaciones posteriores en España, después del régimen de Franco y la eliminación de la devastación que ocurrió durante este período de tiempo. El protagonista, Deza, no experimentó las guerras que plagan su subconsciencia, pero sí escuchó sobre ellas en las historias contadas por Wheeler y su padre. Incluso describe esto en su discusión de las historias que juegan en su mente.

No sé qué es peor, si escuchar el relato o presenciar el hecho. Quizá lo segundo resulta más insoportable y espanta más en el instante, pero también es más fácil borrarlo, o enturbiarlo y engañarse luego al respecto [...]. El relato es en cambio cosa cerrada e inconfundible, y si es escrito puede volverse a él y comprobarse; y si es oral pueden volver a contárselo a uno, y aunque así no sea: las palabras son más inequívocas que los actos. (*BS 299*)

Un peligro de la memoria es la confiabilidad del narrador y el oyente. Al igual que el juego del teléfono, la comunicación humana cambia con el tiempo. A medida que las palabras pasan de la boca de un humano al oído de otro, el significado cambia inevitablemente. El

intercambio de información destaca la naturaleza poco confiable del lenguaje. Marías usa esto como un tema en *Tu rostro mañana*, afirmando que el lenguaje compartido se puede interpretar de varias maneras. Por lo tanto, enfatiza la importancia de la elección de palabras en el intercambio de historias. Los prejuicios internos existen dentro de cada persona, simplemente debido a la condición humana. Tanto el envío como la recepción de la información son igualmente importantes para la retención de un mensaje correcto y real. Si el narrador usa la memoria sin hechos exactos, es una representación poco confiable del pasado. Del mismo modo, si la persona que escucha la historia presta atención a los detalles, no comprenderá exactamente la representación que pretende el narrador. “Hay que pararse a pensar en qué fase o momento de su vida está el que escucha, y tener presente lo que uno le cuente lo sabrá ya para siempre” (BS 307). Además, la memoria de un humano puede cambiar a lo largo de su vida, con los numerosos recuentos de la historia y la forma en que se compartió. Él o ella podría comenzar a recordar la forma más entretenida de compartir la historia en lugar de los eventos reales. Simplemente, es imposible recordar cada detalle específico de cada historia contada. El recuento de la historia se convierte más en la reacción del oyente que en los hechos que se comparten. En el caso de Juan Deza, el padre del protagonista, el objetivo era retratar la versión más impactante de la historia para advertir adecuadamente a su hijo del peligro del control del gobierno. Y su padre preguntó: “¿Cómo íbamos a contaros lo que había pasado aquí mismo, donde vivíais, tan sólo quince, veinte años antes de que vinierais al mundo [...]? Aquello no nos parecía contable a unos niños, menos aún explicable, esto no lo era ni para nosotros mismos” (BS 304). El protagonista está plagado de las palabras de su padre durante el resto de su vida. Sin embargo, no puede discernir si las palabras son o no exactas o si son simplemente la perspectiva de su padre, un hombre

descontento, rebelándose contra el gobierno que lo había perjudicado a él y a su familia en el pasado.

Conexiones

Mancha de sangre

En *Tu rostro mañana*, Marías usa la mancha de sangre como una conexión entre personajes, eventos, y entre la ficción y la no ficción. “[E]l pasado silenciado retorna bajo formas espectrales. Esta vez el espectro es ‘una extraña mancha de sangre’” (Cuñado 144). La mancha de sangre, que es literal en la vida de Deza, es una metáfora utilizada más de una vez por Marías, que abarca el tema principal de las tres novelas de la trilogía. Es simplemente una mancha en el piso. Sin embargo, a medida que se desarrolla la trilogía, puede verse como un puente metafórico entre el pasado y el presente. Puede conectar muchos eventos diferentes, que ocurren en varios momentos de la historia con una mancha y la memoria asociada. La primera aparición es en la casa de Wheeler. Deza encuentra una gran mancha de sangre en la parte superior de las escaleras y, debido a su cautela, trataba de limpiar el piso de madera, una misión casi imposible debido a la naturaleza del material. La sangre empapaba las grietas del piso de madera. Mientras limpiaba, sus ojos comenzaron a jugarle una mala pasada. Pensó que la mancha era más oscura, más notoria, más asquerosamente obvia en lugar de desaparecer, encogerse y convertirse en parte del pasado que nunca sucedió. Los efectos persistentes de la mancha son representativos de la frecuencia con que esta imagen plegaba su mente. Él regresa a la mancha, preguntándose si alguna vez la borró realmente, esperando que nadie más no aviso los restos catastróficos de lo que le sucedió a la esposa de Wheeler. Después de la experiencia traumática que ocasionó en Deza esta limpieza, Wheeler y la Señora Berry cuestionan la existencia de la mancha de sangre. Aunque en la mente de Deza es obvio que la madera está descolorida, según los otros personajes, porque no pueden ver la mancha, no ocurrió nada; nunca existió (BS 174). Deza recuerda a la

mancha de sangre mientras escucha la historia sobre una experiencia similar. En la narración, el Comendador explicó brevemente que encontró una mancha de sangre de la que luego cuestiona la existencia. Aunque esta tangente tiene poca relación con la continuación de la trama, Marías probablemente le recuerda al lector que debe establecer la conexión entre lo que narra en el presente con el pasado al que conecta, que también conlleva un cuestionamiento, sobre todo si se relaciona a la sociedad española y la existencia de eventos históricos que no fueron documentados durante el franquismo. Además, durante el incidente en el club, Marías describe, con mucho detalle, una interacción, o falta de ella, con una mujer en el baño. Él abre la puerta del puesto para verla con una gota de sangre roja en su zapato. La imagen de la mujer es algo inquietante para Deza, a pesar de que él es el que no pertenece al baño (*BS* 154). Cada vez que el autor discute una mancha de sangre, va acompañada de un evento que el protagonista preferiría olvidar, o que ha jurado mantener en secreto. Por lo tanto, la existencia de cada evento violento se pone en tela de juicio o se intenta olvidar por completo.

Estas situaciones son paralelas a los acontecimientos de la historia española, especialmente bajo la dictadura de Franco. “it has been demonstrated that Javier Marías has, once again in that space between the real and the imagined, attempted to reach out to the ghosts of the past and reconcile them with the present” (Ryan 263). La violencia que tuvo lugar como resultado de la insubordinación al gobierno fue encubierta al borrar la historia. Hoy en día, España está tratando de recuperar su historia perdida, los eventos que tuvieron lugar de los que no se habla, o se habla y no se pueden probar. Tal es la metáfora tácita de la mancha de sangre. Así como la mancha es descarada y fea para el protagonista, pero olvidable e invisible para los otros personajes, también lo es el pasado de España para los afectados frente a los de afuera

mirando hacia adentro. Es posible que las manchas que permanecen en la historia de España nunca se descubran, pero las generaciones continuarán sintiéndolas atormentadas por las historias contadas por quienes las precedieron.

Conclusión

Tu rostro mañana, la novela de tres partes de Javier Marías, utiliza la historia de un personaje presumiblemente ficticio, algo autobiográfico, Jacques Deza para revelar la importancia de las historias, el peligro de compartirlas y el impacto que las palabras pronunciadas hoy pueden tener en el mañana. Él crea un personaje obsesionado con permanecer en silencio y lo coloca en situaciones en las que es el narrador de la historia leída por el lector, así como el narrador de historias sobre personas a las que ha pasado tiempo observando. A través de las experiencias en su trabajo como espía encubierto, se ve afectado por las palabras de los hombres que lo convirtieron en el hombre que es: Peter Wheeler, un ex espía y su mentor anterior, y Juan Deza, su padre. Ambos hombres pasaron innumerables horas sentados ante el protagonista compartiendo con él historias de su pasado, el pasado de su país en guerra y bajo un gobierno opresivo, y secretos sobre la vida en su época que nunca podrían abandonar las cuatro paredes que les contaron. Los comportamientos secretos de sus mejores mentores crearon un espíritu dentro del protagonista que amaba las historias, pero estaba plagado del potencial de vida que residía en ellas. Su constante tensión interna de guardar silencio y su incapacidad de hacerlo alude a la disfuncionalidad de la escena sociopolítica de España, de la cual Marías es muy crítica. Las conexiones entre el pasado y el presente en la vida del personaje principal son marcadamente similares a la forma en que hoy España se ve afectada por la amnesia colectiva experimentada en el pasado. Las manchas de sangre que quedan en la historia española pueden nunca ser descubiertas, pero las generaciones que deben seguir viviendo atormentadas por las historias contadas por los que vinieron antes, seguirán viviendo y sintiendo tales manchas.

Obras Citadas

- Bolloten, Burnett and George Esenwein. "Divisions and Deadlock on the Left." *The Spanish Civil War: Revolution and Counterrevolution*, 2nd ed., University of North Carolina Press, 2015, pp. 21–33. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.5149/9781469624471_bolloten.12.
- Cuñado, Isabel. "The Bright Future of the Ghost: Memory in the Work of Javier Marías." *Espectros: ghost hauntings in contemporary trans hispanic narratives*. Eds. Alberto Ribas-Casasayas and Amanda L. Petersen. Bucknell University Press, 2016. pp. 33-46.
- García, Alfonso Pinilla. "La mujer en la posguerra franquista a través de la *Revista Medina* (1940-1945)." *Adrenal*, vol. 13, no. 1, 2006, pp. 153-79.
- Harvey, Por Giles. "Javier Marías, el escritor que desafía el silencio sobre el pasado franquista de España." *The New York Times*, The New York Times: Cultura, 1 Aug. 2019, <https://www.nytimes.com/es/2019/08/01/javier-marias-espana/>.
- Herzberger, David K. *A Companion to Javier Marías*. Tamesis, 2011.
- . "Javier Marías's 'Tu rostro mañana': The Search for a Usable Future." *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 30, no. 1/2, 2005, pp. 205–219. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27742342.
- "Javier Marías." *New Directions Publishing*, 8 Sept. 2011, www.ndbooks.com/author/javier-marias/.
- Marías, Javier. *Tu Rostro Mañana: Baile y Sueño*. Alfaguara, 2004.
- , and Margaret Jull. Costa. *Your Face Tomorrow: Fever and Spear*. New Directions, 2007.
- . *Your Face Tomorrow: Dance and Dream*. New Directions, 2008.

---. *Tu Rostro Mañana: Fiebre y Lanza*. Debolsillo, 2010.

---. *Tu Rostro Mañana: Veneno, sombra, y adiós*, Alfaguara, 2007.

Pérez-Carbonell, Marta. *The Fictional World of Javier Marías: Language and Uncertainty*. Brill Rodopi, 2016.

Ryan, Seána. “La vida no es contable: Storytelling in Javier Marías’s *Tu rostro mañana*” *Telling Tales: Storytelling in Contemporary Spain*, edited by Anne L. Walsh, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 247-267.