

DISCURSO Y ACCIÓN  
EN *MAÑANA EN LA BATALLA PIENSA*  
*EN MÍ*, DE JAVIER MARÍAS

Epicteto Díaz  
*Universidad Complutense de Madrid*

Si examinamos la trayectoria narrativa de Javier Marías vemos que al menos desde *El hombre sentimental* (1986) hay en ella una doble preocupación: por un lado, hacia el lenguaje, acerca de sus diferentes usos, su influencia en la realidad y sus límites; y, por otro, acerca del género que más extensamente ha utilizado, la narración y específicamente la novela. Quizá haya que añadir que no se trata de una escritura que cuyo objeto central sea transmitir convicciones, un conocimiento que posea el autor y que a través de figuras interpuestas, narrador y personajes, llegue al lector. Tal y como ha señalado la crítica, uno de los elementos persistentes en su obra es la ficcionalidad, el carácter en última instancia irónico de su narrativa, que, según afirmaba su amigo y maestro Juan Benet, es una respuesta posible ante las insuficiencias del conocimiento humano.

Sin entrar en el conocido tema de fuentes, influencias y filiaciones, sí pueden señalarse dos narradores que resultan de interés para buena parte de las obras de Javier Marías; en mi opinión, el primero de ellos, incluso traducido por el autor, es Lawrence Sterne, y su excepcional *Tristram Shandy*, que le aportará el modo digresivo y, el segundo, es la no menos conocida *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, de la que procede el tratamiento de la acción en grandes bloques en los que a veces transcurren pocas cosas. Al igual que en esta última, el camino de Swann y el camino de los Guermantes, los dos escritores suponen dos caminos que se relacionan de diferentes maneras, pero que, a riesgo de simplificar, comparten la ficcionalidad, la ironía y, un elemento que les distancia de otros novelistas, la

importancia que cobra en ellos su peculiar rechazo de la clásica estructura novelesca y un centro con respecto al cual se ordene el material narrativo.

Incluso en aquellas novelas que tengan una apariencia más tradicional, que puedan interpretarse de acuerdo al esquema planteamiento, nudo y desenlace, presentarán la distancia en el nivel semántico de la frase, en la interpretación donde se produce el constante desplazamiento que dota a las novelas de Marías de un particular ritmo, de una densidad que siempre nos impide entender la novela como reproducción del mundo exterior, como mimesis según el planteamiento clásico. En la novela española del siglo XX quizá los planteamientos más radicales a este respecto no provengan, como en el caso de la poesía, de las vanguardias históricas sino que habrá que esperar a la llamada generación del medio siglo (Juan Benet, Luis Martín-Santos, Carmen Martín Gaité, etc) para encontrar logros semejantes a los que encontramos en el “Modernism” europeo y americano.

Así creo que conviene recordar que en cuanto reflexión en torno al escritor y su propia obra, Marías ya forma parte del grupo que tras los autores citados no se deben a una sola tradición, y que siguiendo el juicio de Borges, pueden aspirar a todas. Con escasas excepciones, especialmente Cervantes y Juan Benet, la concepción novelística del escritor se distancia de la tradición española y de sus antecesores inmediatos. Sus concepciones, expuestas en *Literatura y fantasma y otros ensayos* (1993), ya corresponden al momento de madurez en que publica las dos novelas con las que alcanza relevancia internacional: *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Corazón tan blanco*.

*Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), puede producir una fascinación en el lector semejante a la que sienten ante sus experiencias muchos personajes de Javier Marías, y nuestro acercamiento, al intentar explicar algunas claves o técnicas de la novela, tiene el sello de lo parcial, de lo limitado, en el análisis de algunos hilos del tejido narrativo. Se trata de un texto que estimula, desarrolla y desecha diversas interpretaciones, que impulsa la actividad interpretativa del lector y que le muestra que en el intento de definición, de comprensión, siempre existe una permanente apertura hacia lo no conocido, y necesariamente surgen nuevas construcciones sobre la falta de cimientos de lo provisional, lo incompleto y lo insuficiente. Es un relato que no sirve para transmitir convicciones o saberes, sino que siembra dudas, da respuestas transitorias o señala ambigüedades.<sup>103</sup>

En el título, *Mañana en la batalla piensa en mí* ya están sus dos referentes fundamentales, el tiempo y la muerte. La acción inicial, narrada en los primeros monólogos de Víctor Francés, el protagonista, describe la muerte de una mujer a la que apenas conocía, que ocurrió ante sus propios ojos sin que pudiera hacer nada por ayudarla, y lo improbable de la situación hace que se describa como algo

---

103 La bibliografía sobre Javier Marías ha aumentado tanto en calidad, como en cantidad durante los últimos años. Véanse los notables volúmenes editados por Maarten Steenmeijer (2001), Irene Andres-Suárez y Ana Casas (2005) y Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (2009); y debe consultarse la monografía de Alexis Grohmann, *Coming into one's Own. The Novelistic Development of Javier Marías* (2002).

“irreal”, según es de esperar en tales circunstancias. La fugacidad del tiempo y las incalculables consecuencias e implicaciones de los hechos hacen que la realidad resulte provisional, inestable, y que al mismo tiempo el sujeto resulte responsable e irresponsable. La inestabilidad y las implicaciones morales se dan en una mezcla de lo banal y lo profundo, de pensamientos y descripciones, de lo cómico y lo trágico, que resulta imposible de separar. Veremos que esa tensión entre banalidad y relevancia, entre el tiempo vacío y el tiempo del significado marca todo el texto, a veces un discurrir monologante que puede recordar las novelas de William Faulkner, o de Samuel Beckett.

Se da una mezcla de lo común y lo inesperado, en el inicio una fallida aventura amorosa, que desde el punto de vista de la mujer resultaría una infidelidad, mientras el protagonista la describe con la un tanto anticuada etiqueta de “cita galante”. Víctor Francés, un guionista y escritor por encargo (un “negro”), cuenta la muerte de Marta Téllez, durante lo que había resultado ser una cita amorosa que tiene como único testigo un hijo muy pequeño de ella, y luego las consecuencias que ese hecho acarrea o los sucesos que se eslabonan a partir de ahí, entre otras cosas porque él oculta su presencia al lado de la mujer en aquella noche. Se producirá un desarrollo desde el no saber hasta un saber que como veremos resultará paradójico. La muerte imprevista provoca la huida de Víctor, tras un intento de llamar al marido, que se encuentra de viaje en Londres, dejando solo al pequeño. En los días siguientes busca saber qué ha ocurrido y entrar en contacto con la familia Téllez, movido por la curiosidad y por la culpa, de manera poco clara. A través de un dudoso amigo, Ruibérriz de Torres, consigue conocer al padre de Marta, que a su vez hace de intermediario en el encargo de escribir un discurso para el Rey. Luego, en una retrospectiva, se narra un extraño encuentro con una prostituta, y el seguimiento por las calles del centro de Madrid a Luisa, la hermana de Marta, y en el desenlace encontramos una entrevista con Eduardo Deán, el marido de la fallecida, quien le revelará un dramático suceso ocurrido durante su viaje a Londres, la muerte de otra mujer que era entonces su amante. De este modo, podríamos establecer cuatro grandes bloques en la novela que en apariencia encajarían de manera causal pero que quizá se unen por mera sucesión: En primer lugar, la muerte. En segundo, el mundo: los falsos amigos, los conocidos, el Rey. En tercer lugar, el infierno son los otros: su primera mujer y otras mujeres. Y en cuarto, el pasado y el mañana efímero.

La muerte. Apenas son unas líneas las que se dedican a describir la muerte de la mujer, y lo que transmite el texto es el fluir de la conciencia del protagonista, señalando algunos detalles del lugar en que están y de lo que ocurrió antes y después. Desde el punto de vista de un narrador en primera persona, el protagonista se ve inmerso en un flujo de acontecimientos no queridos y es su focalización, en

palabras de Gerard Genette, la que nos sirve de principal fuente informativa. Nos cuenta que cuando la mujer está muriéndose, sin que se den cuenta ni ella misma ni el protagonista, este enciende una televisión, con el sonido apagado y durante un tiempo impreciso mira las imágenes de una película del cine clásico norteamericano. Lo banal de una película cuyos diálogos no pueden escucharse, cuya historia no se precisa y de la que no habría visto ni el principio ni el final, se convierte en el telón de fondo de un final, de la interrupción de una vida. El narrador en su lamento se arrepiente de lo hecho y lo no hecho, intenta asimilar una muerte que es suya y no debería haberlo sido. Intentaría entender la escena de la muerte, modificándola en su descripción al continuar el relato y en sus consecuencias, lo que le llevaría a una deriva constante en la que reelabora esos momentos que ya han transcurrido.

Se define a sí mismo como “encantado”, un término que se traduciría al inglés “haunted”, aunque añade, para precisar el matiz, “acechado, revisitado” (Marías, 1994: 121), por el recuerdo de la muerte que reaparece en frases y fragmentos a lo largo del texto, al igual que lo hace, al margen de su voluntad y los sucesos que se narran, una frase que procede de una de las escenas finales de *Ricardo III* de William Shakespeare: “Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo”.<sup>104</sup> En su reiteración como un estribillo, hay que percibir una amenaza, vemos la unión de su obsesión personal y un texto poético que constituye una premonición del futuro, la justa muerte del tirano. Ahora para quien se llama Víctor, no parece existir una batalla próxima y en él se percibe la voluntad de racionalizar su situación y el deseo insatisfecho del olvido, y probablemente podría considerarse una visión estetizante.

La reiteración de un motivo en que van cambiando los contextos tiene un ejemplo clásico en la reaparición del fragmento de la sonata de Vinteuil que impresiona a Charles Swann en diversas secciones de *En busca del tiempo perdido*, y cuyo significado escapa en repetidas ocasiones. Aquí, la obsesión se califica como estado perturbado y quizá podría definirse como psicosis, mientras otros preferirían entenderlo como la disolución del antiguo concepto del “yo”, de la confianza en la unidad del sujeto, que la narración intentaría restablecer.

A lo largo de muchas páginas se refiere solo la vuelta al recuerdo y al presente fatal de la muerte, pero la repetición del pasado no sirve para asimilarlo ni para comprenderlo. Si bien modifica lo anterior, la modificación solo da paso a nuevas versiones inestables, alcanzando otra tensión al final, cuando se vuelva a dar lo inesperado. Se unen percepción, recuerdo e imaginación, saltando el discurso con

---

<sup>104</sup> En el texto de Marías la palabra es el elemento fundamental, pero en la experiencia del personaje el referente principal sería la película, según vemos al avanzar la novela. En la obra de Shakespeare corresponde al acto 5, escena 3, a las palabras que pronuncia durante el sueño del tirano el fantasma de Anne, la mujer de Richard: “Tomorrow in the battle think on me/ And fall thy edgeless sword: despair, and die!” (168), palabras que variarán en la boca de otros espectros y que profetizan el final del rey.

enorme fluidez, lo que suele debilitar la frontera entre lo real, el recuerdo y lo imaginado.

La lógica del personaje trata de asimilar lo sucedido y la realidad irrelevante y elusiva. Junto a varias frases de Shakespeare, se repiten otras que ha escuchado o imagina en la escena inicial y también los mensajes que quedaron grabados en el contestador automático de Marta, que revelan una relación extramatrimonial. Si en un caso son imágenes literarias ajenas, que cobran un ambiguo sentido actual, luego, las del contestador son palabras no dirigidas a él, robadas, y cuyo significado completo solo conoce imperfectamente. Gracias a la cinta del contestador sabemos que Marta tenía un amante, un hombre grosero y vulgar, lo que a él le sitúa también en un nuevo contraste. Esa información podría disminuir su sentimiento de culpa, pero no es así.

Las reacciones del personaje suelen ser racionales, distanciadas, controladas, dentro de lo verosímil, y reiteradamente comprobamos su escepticismo. Así, asistimos al funeral desde su punto de vista, y lo que llama su atención son la hermana, el marido, y el padre al murmurar una oración:

Había dicho unas breves y casi inaudibles palabras que serían una oración en la que él mismo no creería a sus años, qué difícil deshacerse del todo de las costumbres y creencias superficiales de los que nos preceden, cuyo simulacro conservamos a veces durante toda una vida —una vida más— por superstición y por respeto a ellos, las formas y los efectos tardan más en desaparecer y olvidarse que las causas y los contenidos (94-95).

Mientras que la segunda parte de este excursus parece por completo lógica, la afirmación de que las formas y las ceremonias persisten cuando ya la estructura social del tipo que sea se ha gastado o cambiado, o que el tiempo modifica de manera inevitable la sociedad, no ocurriría lo mismo en la primera sección, donde nos dice que el padre de Marta “simula” la oración y las palabras que pronuncia. Si en cualquier circunstancia nuestras palabras y acciones pueden estar cargadas con lo convencional, en este caso, el protagonista realiza una suposición con poca base sobre una persona que desconoce, y a la que luego se verá hablar y actuar de manera consistente. Luego reitera la idea de que Marta ya viaja hacia su “difuminación”, como todo, recordando la frase de Shakespeare y *La celestina*, y reaparece una variación de la frase perteneciente a *Richard III*: “pese yo mañana sobre tu alma; caiga tu espada sin filo” (101). De este modo, y si pensamos en lo que supone para un padre el entierro de su hija, el narrador resultaría menos digno de confianza (unreliable), de lo que parecía, y su escepticismo sería una estrategia más para atenuar su sentimiento de culpa. Según creo, la insistencia en el retorno nos haría percibir la distancia entre el “registro trágico” y la altura épica de la obra de Shakespeare y unas circunstancias comunes; podemos percibir el contraste entre

la literatura del pasado y las circunstancias de una vida común en el siglo XX. Las víctimas de Ricardo eran inocentes o incautos que perecen por una enorme capacidad para la traición y para el mal, mientras que aquí la primera muerte y la que al final conoceremos, en el relato del viudo, resultan ambiguas y a pesar de la responsabilidad de los personajes, Víctor y Deán, nadie puede ser denominado ejecutor. Habría que matizar también en el palimpsesto shakespiriano (Genette) el pasado ya no sirve para establecer una estructura sobre la que basar la novela, a la manera que la emplearían Joyce y el Modernism en general.

Resultaría muy difícil entender la escena inicial como la de un irónico e involuntario Richard que pierde a una momentánea y desconocida Anne, cuyo rastro seguiría. Al avanzar la acción mostrará su interés por la familia de la fallecida, a quienes ha seguido a partir de la lectura de la esquila en el periódico. Todo ello resulta poco significativo si pretendiéramos interpretar la narración como un reflejo social, como representación de la clase media, o media-alta, en la sociedad española contemporánea, según un patrón realista que ya desde el XVIII se preocupaba por la individualidad situada en un medio. Y si el pasado se repite una y otra vez, el narrador no da la más mínima importancia a la ilegitimidad de sus relaciones con la mujer, y la duda pospone varias conclusiones.

Su curiosidad por conocer a la familia superaría la amenaza de ser descubierto y de tener que dar cuentas de su actuación. Solo parece importarle su esfera privada, y no piensa en las probables repercusiones legales o en otras posibles consecuencias. La hipótesis que puede explicar el título y sus acciones es un sentimiento de culpa, que procedería de no haber hecho nada para salvar una vida y al definirse a sí mismo como “nadie” percibiríamos una alusión irónica a la *Odisea*, pues su recorrido no es un retorno a Ítaca sino un itinerario imprevisible. Para él, como para Sempronio en *La celestina*, los hechos ocurren, se repiten, pero no queda nada de ellos (“no sé, no me consta”). Lo que no interesa se olvida muy pronto, pero lo importante también rápidamente se perderá.

Hay que señalar que en esa primera sección vemos que un recurso característico en esta novela, y en otras de Marías, es la enumeración. Con ella, cuando por ejemplo cita diferentes tipos de muerte, veríamos que ningún hecho ni personaje tiene una sola cara ni un solo matiz. En la experiencia humana, nada es uno, absoluto o independiente, sino que todo conlleva múltiples relaciones, la mayor parte ignoradas, pues no conocemos ninguna totalidad. Quizá la enumeración no supone tanto un intento sistematizador como la imposibilidad de la síntesis. Si una nueva enumeración parece completar otra anterior, pronto vemos que da paso a una nueva y que no hay cierre ni conclusión. La enumeración señala el mundo y en el intento de análisis mostraría la imposibilidad de fijar y estabilizar: en muchos casos lo que se señalan son antítesis, lo trágico y lo cómico, lo real y lo fingido, y la repetición de una frase, con diferentes resonancias, suele variar en un conjunto de significados.

A veces, “cómo lo lamento, cómo lo celebro”, la expresión se vacía de significado, y las palabras se despliegan gratuitamente.

Y a la enumeración le siguen la repetición y la digresión, que lleva con frecuencia a que el narrador formule generalizaciones (“no soportamos que nuestros allegados no estén al corriente de nuestras penas”, 173) con las que da muestras de un carácter reflexivo, pero que, según se ha dicho, muchas veces no resulta digno de confianza. Aquí la digresión suele tener una función más estética que explicativa aunque, como señalaba Pierre Bayard, las verdaderas digresiones serían aquellas cuya función no se percibe (23-24). 105

El mundo. En el relato se maneja de manera sutil la imprecisión espacial y temporal. Con respecto a la temporalidad, encontramos pocas indicaciones del momento en que ocurren los hechos. Los fragmentos temporales se yuxtaponen y tenemos la sensación de que el tiempo cronológico progresa, sucediéndose los fragmentos de tiempo narrado y las meditaciones y fantasías del narrador, que serían simultáneas o bien tendrían lugar en un tiempo que no encaja de manera precisa con los hechos. En la alternancia entre reflejo de lo real, recuerdo del pasado e imaginación se consigue una sensación de duración que dilata el tiempo y que extiende el presente de la enunciación.

Si bien los nombres que se mencionan de calles y algunos lugares de Madrid existen realmente, el espacio resulta impreciso y prácticamente no encontramos descripciones: sabemos poco de la habitación de Marta Téllez, a pesar de su importancia, y menos aun del establecimiento desde el que realiza una llamada telefónica; luego, en el entierro de Marta apenas hay descripciones, y el espacio del cementerio queda simbólicamente indicado en un epitafio que lee el protagonista. Tampoco se dice casi nada del restaurante en que come con los Téllez o del bar en que ve al amigo Ruibérriz, de manera que tenemos una información semejante a lugares que no son descritos y carecerían de importancia en la diégesis, como, por ejemplo, un restaurante de Londres en el que comería Deán, el marido de Marta.<sup>106</sup>

Y ocurre algo semejante con las personas, empezando porque no hay ninguna descripción del protagonista, y de Marta solo conocemos pequeños detalles que en absoluto pueden identificarla. Después se encuentra algún detalle de la hermana y del padre, y el primer personaje que se describe con cierto detenimiento es el marido, Eduardo Deán, lo cual resulta un tanto peculiar puesto que esa descripción se encuentra en la página 100. La explicación de esa ausencia descriptiva estaría en

105 Sobre la digresión en Marías, ver Boguen (114). Wyatt Mason afirma que el estilo, “full of qualifications and deferrals”, recuerda la elaboración de Henry James (90), a quien deben añadirse los narradores mencionados al comienzo.

106 Con un buscador en la web se puede localizar rápidamente la Bombay Brasserie y comprobar que este restaurante al que se refiere Deán es, en efecto, un restaurante indio y las fotos que incluye su página corresponden, en líneas generales, a la descripción del narrador: Bombay Brasserie Restaurant, Courtfield Close, 140 Courtfield Road, London, SW7.

que la novela no se concibe como representación que imita la realidad sino como una creación autónoma cuya relación con la realidad resulta problemática.<sup>107</sup>

La presentación de la sociedad en que vive el protagonista es fragmentaria; ni es sistemática ni pretende ser completa y encontraríamos un marcado enfoque subjetivo que se desentiende en gran medida de la dimensión social. El lector tiene, por una parte, la sensación de que el “hombre que parecía no querer nada”, según la acertada expresión de Elide Pittarello, es un hombre común, no un héroe novelesco, que resulta común, y a quien le ocurrirían algunos hechos singulares. Por otra parte, su sensibilidad, su capacidad de captar detalles o de emoción, le diferencian y constituyen rasgos singulares: la apatía, la inapetencia, o la actitud del *flâneur*, no resultarían contradictorias con el interés por “fragmentos de realidad”, por hechos en los que se ha visto involucrado a su pesar. El estado patológico de Víctor le convertiría en un narrador impreciso, y aunque el mundo narrado resulta en muchos aspectos cotidiano, lo que nos cuenta es un caso excepcional, cuya atracción se debe tanto a los matices literarios de su discurso como a la ambigüedad de su conducta.

La organización habitual del argumento novelesco parece diluirse cuando vemos cómo se yuxtaponen los bloques en que se divide el texto. Cuando ha transcurrido un tercio de la novela apenas conocemos nada del pasado del protagonista que no se relacione con el triste suceso. Entonces encontramos la segunda descripción, esta vez de un amigo suyo llamado Ruibérriz de Torres. Se trata de un escritor de segunda fila, “que vive de las mujeres”, y que goza del favor de algunos funcionarios y personas de relieve que le encargan la escritura de discursos, como “negro” de diferentes autoridades. Su caracterización resulta compleja, pues junto a los calificativos “sinvergüenza, irreverente y desaprensivo” (109), su dentadura resplandeciente y sus atuendos peculiares, obtiene una inesperada valoración cuando se dice que la escritura para él es sagrada, y que ello explicaría su fracaso artístico. Su extensa descripción, como la de Deán, contrasta con la ausencia de otras, y sirve para que conozcamos la forma de pensar del narrador: dice que su amigo parece un periodista de la vieja escuela, en la que se daban “franquistas y antifranquistas”, y añade que los primeros se caracterizarían por ser más “zafios” y los segundos más “montaraces”. De ese modo, la oposición franquista/antifranquista, tan relevante en la literatura de posguerra, queda como algo del pasado y, lo que será más preocupante para algunos, la etiqueta de “antifranquista” no sirve ya como justificación final ni supone únicamente una valoración positiva. Después también percibiremos en el protagonista un escepticismo aún mayor, pues cuando explica que le encargan discursos todo tipo de autoridades políticas, banqueros y hombres de negocios, se percibe que para él ese trabajo es una actividad irrelevante. La política, como otras actividades humanas, sería una farsa, una representación pública, cuyo significado apenas va más allá del beneficio económico.

---

107 Sobre esas relaciones problemáticas en *Negra espalda del tiempo*, y otros textos del escritor, deben consultarse el artículo que le dedica E. Pittarello, y el artículo en que David Herzberger analiza las ideas literarias del escritor, ambos en *El pensamiento literario de Javier Marías* (2001).

En relación con esa actividad, el protagonista conocerá al Rey, empujado por su necesidad de conocer al padre de Marta y al resto de su familia. Al Rey no se le da nombre, y no sería necesariamente el actual, según ha señalado Pittarello, aunque hay ciertos indicios que apuntarían a él: por ejemplo, al decir que después de veinte años nadie le conoce, ya que cuando se publicó la novela su fecha corresponde a esos años de reinado. La escena es paradójica y presenta una extraña situación comunicativa, pues Víctor quiere seguir siendo “nadie”, y el Rey querría lo contrario, porque, al sentir que carece de palabra propia, quiere “encargarsela” a otro. Así, por segunda vez, Víctor se ve en una situación no deseada y esta vez ha perdido incluso su identidad al hacerse pasar por otro, reducido a la categoría de “negro”, un escritor que no firma, autor inexistente de un texto que solo formará parte de la voz de otro. Su introductor, Juan Téllez, le recuerda que se trata de una situación socialmente codificada, y de hecho Víctor está suplantando a su amigo Ruibérriz, que resultaría impresentable en tal ambiente: la intención es que su discurso refleje la auténtica personalidad del Rey, porque los discursos que durante años le prepararon diversos redactores le han dejado insatisfecho. Todo el mundo es consciente de que él no escribe las palabras que pronuncia, pero debe proseguir la simulación e intentar transmitir su auténtica personalidad. Que el Rey considere que sus discursos y sus apariciones en público son insatisfactorias no deja de sorprender, pero quizá sorprenden más sus reflexiones (a las que, según Víctor, les faltaría orden), como por ejemplo, que dude de la razón de ser de la Monarquía, o que desarrolle una enumeración de posibles formas de morir causadas inadvertidamente por una persona, de manera semejante a la del protagonista al comienzo del relato. Hay diversos detalles humorísticos, pero también un monólogo filosófico del Rey al recordar unas escenas de *Campanadas a medianoche* (1965) de Orson Welles. Sus palabras, como ocurrirá al final con las de Eduardo Deán, recuerdan a veces en el tono a las del protagonista, por ejemplo, en las enumeraciones y en el planteamiento de sus dudas sobre el conocimiento y la acción humana, de modo que el lenguaje no resultaría particularmente relevante para la caracterización.

Hay, a lo largo del diálogo, una distancia irónica pues Víctor cambia constantemente la forma de nombrar mentalmente al monarca: “el Llanero”, “el Solitario”, “el Único”, “el Solo”, etc, que implican una falta de respeto que no podría darse en voz alta. Y de ello se desprende la idea de que la palabra y el gesto se ajustan a un marco establecido y a diversas suposiciones, y la verdad queda como algo oculto o carente de estabilidad. Lo que ocurría en la profesión de guionista de televisión, o en la escritura, afecta al mundo real de la política, y se sugiere así que las palabras suelen carecer de valor.

Aquí, junto a la mencionada ausencia de descripciones de lo que consideraríamos fundamental (los protagonistas o el Rey), se mencionarán algunos detalles que producen el “efecto de lo real”: así, mientras esperan el señor Téllez y Víctor a ser recibidos, oyen en la sala adyacente, donde probablemente está el monarca,

un “ruido de futbolines”, una máquina todavía frecuente en los años setenta, y que le recuerda su juventud a Víctor. El detalle irrelevante, carente de función, según Roland Barthes, confiere un efecto de realidad que compartirían tanto la Historia como la ficción narrativa.<sup>108</sup>

El infierno son los otros. No deja de ser chocante que el episodio del pasado del protagonista que se relata más extensamente sea el de la confusión de una prostituta con Celia, la mujer de la que se divorció años atrás. Del resto del pasado solo se textualizan fragmentos que no llegan a dibujar, en unas pocas líneas, más que imágenes incompletas: algunos lugares, comercios, o nombres de condiscípulos. Esos lugares y nombres pueden corresponder a los de la infancia del escritor, pero lo autobiográfico hay que entenderlo como parte de la ficción.<sup>109</sup> No encajarían en lo autobiográfico datos decisivos como el matrimonio y el divorcio de Víctor, en una situación semejante a la de todas las almas.

En la construcción del personaje, según se ha dicho, tenemos muy pocas definiciones externas: Marta Téllez es quizá la única que lo definía como “un guionista que conoce a mucha gente”. De su vida anterior tenemos informaciones limitadas, cuenta poco y con desgana: sabemos que está divorciado, que gana suficiente dinero con su profesión y con otras escrituras, y que solo en algunos casos exige que aparezca su nombre en los créditos de las series en que participa, en la sección “diálogos adicionales”. Con respecto a sus relaciones sabemos muy poco: nada de sus padres, o de familiares o amigos, solo menciona un hermano y su niñez en Madrid, pero no sabemos nada más de sus vínculos sociales. Del mundo del trabajo solo conoceremos a Ruibérriz, y, por lo que comenta, sus relaciones son un mero intercambio económico, en el que suele dejar de firmar sus guiones a cambio del dinero que le dan actores o directores. No obstante, otras veces Víctor actúa como un narrador omnisciente, como cuando emprende una larga divagación sobre lo que piensa Luisa, la hermana de Marta, a la que sigue por las calles y tiendas. Algunas palabras suyas sirven para atribuirle un rasgo de carácter, y no pocas de sus discutibles conclusiones se relacionarían con su trabajo como guionista, casi podríamos decir, algo menos que un novelista.

Lo que antes parecía una digresión, cuando el monarca recuerda los fragmentos que había visto en una noche de insomnio de *Campanadas a medianoche*, reaparece cuando Víctor recuerda la posibilidad de que alguien cambie de tal manera que no reconozca a los demás ni los demás puedan reconocerle. Si todo cambia y se

---

108 Además del conocido texto de Roland Barthes, entre otros, Darío Villanueva ha analizado con detenimiento la dimensión pragmática en el “realismo”. Véase, por ejemplo, *El polen de ideas* (1991).

109 Véanse, entre otros, lo que afirma Javier Marías sobre las relaciones vida y literatura “Autobiografía y ficción” y “Quién escribe”, en *Literatura y fantasma*. De ello se ocupa también José María Pozuelo en *Figuraciones del yo en la narrativa* (37-49).

modifica también lo harán quienes mejor conocemos, y es lo que ocurriría cuando el protagonista cree ver a su ex mujer paseando por una zona poco recomendable, en las cercanías de la Castellana.

Dada la biografía del narrador, que estuvo casado con Celia tres años, tras haber mantenido con ella otro año de relación, no parece lógico que esto ocurra. Nos dice que él fue el causante de la ruptura, y que desde entonces le pasa una pensión. Es Ruibérriz, el amigo poco recomendable pero cuyas relaciones son realmente influyentes, quien le recomienda, en medio de su charla insustancial, que se interese por ella o que le aumente la pensión. Así, el protagonista a causa de la diferencia de edad y las circunstancias de su separación se sentiría culpable; no quiere hablar de ella y del momento de la ruptura solo deja entrever que continuó llamándole y dejando mensajes en el contestador. No es difícil concluir que él habría causado su “corrupción” involuntariamente y que tendría que buscar un modo de ayudarla. Toda esta información se cuenta en un flashback que mezcla la reflexión y el recuerdo, y sabremos qué ocurrió aproximadamente dos años y medio antes del presente narrativo. En un principio no habría querido dar crédito a lo que le contó el amigo pero el gran parecido de una desconocida con Celia le hace recordarla.

Sabremos que ha estudiado Filología Inglesa cuando busca una palabra que pueda expresar la relación de dos hombres que han mantenido relaciones con la misma mujer (pues él sospecha de Ruibérriz, por lo que cuenta y por lo que omite) y lo que resulta paradójico es que durante el contacto indeciso con la mujer, que dice llamarse Victoria, mientras dan un paseo en coche, recuerda alineaciones de fútbol del tiempo de su infancia y los juegos de chapas con su hermano. La infancia aparece así, surgiendo del espacio en que había transcurrido y contrasta claramente con el presente.

Al haber pasado, al parecer, unos meses desde la última vez que vio a su ex mujer, resultaría sumamente extraño que no pueda identificarla a corta distancia, especialmente si tenemos en cuenta que Víctor Francés ha mostrado unas dotes de observación notables, de imágenes y palabras, de gestos y tonos de voz. La explicación de su confusión la busca el protagonista en el temor al cambio, a la “negra espalda del tiempo”. Luego sabremos que fue la noche en que encontró a la desconocida que se parecía a su antigua mujer, cuando vio en la televisión el final de *Richard III*, probablemente en la versión de Laurence Olivier (1965), donde, según se ha recordado, los fantasmas de quienes ordenó asesinar el usurpador se presentan en la noche previa a la batalla de Bosworth para desearle la desesperación y la muerte.

La insistencia en la imposibilidad de distinguir a Victoria de Celia, incluso después de haber mantenido contacto con ella, no resulta verosímil. Creo que una forma de entender su confusión es verla como una proyección de su imaginación en la realidad, una transformación en cierto modo cervantina, en la que encontraría

de nuevo su pasado. El largo espacio que ocupa el episodio, y su final postergado, en que va a su antigua casa, subrepticamente en mitad de una noche de tormenta, se convierten en un momento sorprendente de intriga:

un rayo seguido de un trueno más fuerte que los anteriores encendió la casa de golpe, encendió el salón y la alcoba y mi espectro quieto de pie con la gabardina, los brazos abiertos sujetando las puertas blancas; y encendió la cama en la que las dos figuras o bultos se incorporaron o despertaron simultánea y violentamente, arrancados los dos del sueño y Celia gritando como aquel rey aterrado por sus visiones... yo debí gritar también –quizá agitando los puños en alto como quien clama venganza aunque no me correspondiera venganza alguna– y cerré las puertas y di media vuelta espantado y salí corriendo por la oscuridad del salón y el pasillo –espantado de mi mismo y mi efecto (263-264).

Durante esa teatral escena no puede ver al hombre que está con Celia y luego cuando le llame ella, él negará su disparatada irrupción. Todo ello, creo, hace que no pueda considerarse un episodio intrascendente, entre otras razones, en él vemos que relaciona a su Celia con la pobre Anne, que “nunca durmió una hora tranquila”, y que sería un punto de origen, una parte oculta de su vida, lo reprimido que quiere olvidar, anterior a su nueva necesidad de olvido. No ha sido la lectura, inicialmente, sino la palabra de su amigo la que le lleva a cambiar la realidad (para intentar dejar de lado el verdadero problema) y no precisamente por generosidad, ni por unos ideales equivocados o intempestivos.<sup>110</sup>

El pasado y el mañana efímero. Según una conocida sentencia de T. S. Eliot, el conocimiento, en ocasiones, implica una culpa para la que no es posible el perdón. El narrador aquí dice que “el mundo depende de sus relatores”, dice que solo lo que se cuenta existe, pero también vemos que el mundo de lo posible tiene el mismo relieve que el mundo de lo ocurrido, que no hay una sola forma de contar y que casi toda verdad es relativa. La escena inicial la volvemos a encontrar otra vez cuando Víctor, cumpliendo su promesa, le cuenta lo ocurrido a Ruibérriz, y en esta ocasión se presta más atención a la respuesta y a la interpretación del interlocutor que al “encantamiento” del protagonista. De este modo, la personalidad del oyente afecta a su discurso, y el léxico del receptor impregna al relato del narrador transformándolo. El amigo no puede entender su fascinación (299-300), y por ello todo queda convertido en una historia opaca, transmitida por medio de un léxico vulgar “la tía se quedó en el sitio”, “no llegar a mojar”, y es una historia que causa “hilaridad y estremecimiento”, aunque lo primero no debería estar en la intención del narrador.

---

110 Véase también el análisis del episodio de la confusa mujer de Isabel Cuñado, quien propone otra interpretación (53).

La repetición de las maldiciones y el tono elegíaco muestran que la historia es un pasado del personaje que no ha concluido, según decía William Faulkner, “The past is not even past”. Tras enterarse, en un relato vengativo, de que la amante de Deán murió accidentalmente en Londres, tras agredirla este con extrema violencia –quizá porque no se enteró a tiempo de la muerte de su mujer–, las acciones se muestran desconocidas, sus consecuencias resultan incontrolables y la culpa incierta se convierte en doble culpa. En diversas ocasiones, a pesar de su constitución verbal –y a pesar de su convicción de que nada es por completo hasta que toma forma dentro de un relato y podemos atribuirle un sentido– el narrador deja constancia de su desconfianza hacia las palabras, pues son “casi siempre retóricas o excesivas o metafóricas y por lo tanto inexactas” (329). Podría decirse que, de diversas maneras, las citas de *Ricardo III* poetizan la realidad, un mundo común y desconcertante, y que el protagonista ha mantenido un comportamiento “estético” en contradicción con numerosas reflexiones éticas. Aparecía seducido por la belleza de Marta, luego persigue a su hermana, acecha a Anita –la peculiar secretaria del monarca– y reconoce que como a Ruibérriz todas las mujeres le interesan. Atrás ha quedado su dudosa conducta y, en un final inesperado, encuentra mayores responsabilidades de las que sospechaba.

Según decía Hans-Georg Gadamer “La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual” (62). En esta novela de Javier Marías la narración en lugar de ayudar a ordenar el caos conduce a una situación que se caracteriza por la incertidumbre. Narrar era un intento de dar forma a lo caótico pero debe admitirse que el conocimiento humano es apenas una mínima luz en medio de la oscuridad ilimitada y vemos que la literatura a veces se infiltra en las problemáticas relaciones con el otro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andres-Suárez, Irene y Ana Casas (eds.). *Javier Marías*. Madrid: Universidad de Neuchâtel y Arco Libros, 2005.
- Barthes, Roland. “L’effet de reel”. *Communications 11* (1968), 84-89.
- Bayard, Pierre. *Le hors-sujet: Proust et la digresión*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.
- Bouguen, Carmen. *Secret et vérité dans l’oeuvre de Javier Marías: étude de Todas las almas, Corazón tan blanco, Mañana en la batalla piensa en mí et Negra espalda del tiempo*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Cuñado, Isabel. *El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 2006.
- García, Carlos Javier. “Disonancias coherentes en la novela de Javier Marías *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994)”. La Chispa '99. (eds.) G. Paolini and C. J. Paolini. New Orleans: Tulane University, 1999. 133-142.
- . “*La resistencia a saber y Corazón tan blanco*, de Javier Marías”. *Contrasentidos: acercamiento a la novela española contemporánea*. Zaragoza: Tropelías, 2002. 133-149.
- Grohmann, Alexis, y Maarten Steenmeijer (eds.). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: 'Tu rostro mañana' de Javier Marías*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Grohmann, Alexis. *Coming into one's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*. Amsterdam: Rodopi, 2002.
- Herzberger, David K. “Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías”. (ed.) Maarten Steenmeijer. *El pensamiento literario de Javier Marías*. Amsterdam: Rodopi, 2001. 29-38.
- Marías, Javier. *Literatura y fantasma*. Madrid: Siruela, 1993.
- . *Mañana en la batalla piensa en mí*. Barcelona: Anagrama, 1994
- . *El hombre que parecía no querer nada* (ed.). Elide Pittarello. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Mason, Wyatt. “A man who wasn't there: The clandestine greatness of Javier Marías”. *New Yorker* [Nueva York] November 14 (2005). 90-94.
- Navarro Gil, Sandra. “La voz del narrador en las novelas de Javier Marías”. *Revista de Literatura* 129 (2003). 199-210.
- Pitarello, Elide. “*Negra espalda del tiempo: instrucciones de uso*”. (ed.) Maarten Steenmeijer. *El pensamiento literario de Javier Marías*. Amsterdam: Rodopi, 2001. 125-134.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of King Richard The Third*. London: Penguin Books, 1986.
- Steenmeijer, Maarten (ed.). *El pensamiento literario de Javier Marías*. Amsterdam: Rodopi, 2001.

Toro, Alfonso de. "El arte de escribir: la infinita soledad del narrador o el mundo desde dentro: ver, escuchar y cavilar". *La novela Española Actual. Autores y tendencias*. (eds.) Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay. Kassel: Reichenberger, 1995. 55-102.

Villanueva, Darío. *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura Comparada*. Barcelona: PPU, 1991.