

Larbi El Harti y al poeta Chukri El Bakri, además de re-descubrir y dar a conocer a algunos de los escritores de la primera generación.

A este congreso le seguirían, como he señalado con anterioridad, otros dos: uno en el año 2000 y un tercero en 2006 en la misma universidad. Entre el primer congreso y el segundo, la producción de escritores marroquíes en español había aumentado considerablemente y había cambiado mucho para mejor. Cuando celebramos el tercero, ya eran más de setenta textos, entre narrativa y poesía, los que podíamos someter al examen.

Hoy, son algo más de 80 las obras literarias publicadas por marroquíes en español: unas 50 obras narrativas, entre novelas y recopilaciones de cuentos y relatos cortos, y algo más de 30 poemarios, sin contar las numerosas obras inéditas que buscan alguna subvención para ser publicadas.

Algunos de los nombres representativos de esta literatura, sin distinción de género, serían: Mohammed Chakor, Ahmed Mohammed Mgara, Mohammed Sibari, Mohammed Bouissef Rekkab, Ahmed Daoudi, Saïd Jedidi, Larbi El Harti, Abderrahmane El Fathi, Ahmed Ararou y Aziz Tazi entre los más importantes.

Rápidamente, y para ir finalizando, voy a presentar algunos de los ejes temáticos importantes que atraviesan, por decirlo así, esta producción literaria marroquí en lengua española. Sintetizando mucho, se puede decir que los siguientes temas ocupan y preocupan a nuestros narradores marroquíes en español:

- + La recuperación de períodos pasados de la vida de la comarca o región o de los mismos autores

- + El tema de la emigración, especialmente la emigración clandestina

- + La vida de españoles en Marruecos y/o de marroquíes en España, con el correlativo e inevitable tema de la interculturalidad y el diálogo de culturas, así como las tensiones generadas por el encuentro-choque entre culturas diferentes

- + Los problemas de campo – ciudad y el éxodo rural

- + La condición humana en general contextualizada y ambientada predominantemente en el norte de Marruecos

- + El malestar de una sociedad presa de numerosas contradicciones derivadas del choque entre tradición y modernidad, entre las presiones de la familia y la comunidad por una parte, y los deseos de emancipación y libertad por otra

+ La crítica política y social y, por último, señalar el lugar especial que ocupa en esta literatura el tema de Palestina. De modo general, la simpatía y la solidaridad con Palestina es una constante en esta literatura.

En cuanto a la poesía, ésta parece preocuparse más por temas como el paso del tiempo, las inevitables remembranzas líricas y la nostalgia de espacios y momentos del pasado lejano o reciente. Al-Ándalus, época de esplendor arabo-musulmán en la Península ibérica también ocupa un lugar preferente en la producción poética, al lado de la omnipresente ciudad de Tetuán de la que son oriundos muchos de nuestros poetas y narradores.

Tantos y tantos temas y problemas por expresar en una lengua que NO es la de los autores. Con eso voy al último aspecto que me interesa comentarles, que es el aspecto de la forma:

Aquí creo que hay que distinguir dos aspectos: el puramente lingüístico, y el formal o estructural, relativo al género o a los géneros a los cuales apuntan o pertenecen las obras.

Al igual que lo he hecho para la temática, voy a referirme, con la mayor brevedad posible, primero a la poesía antes de hablar de la narrativa.

En poesía, se nota una eminente preferencia por el verso libre, con una clara tendencia al uso de la imagen y la metáfora así como una profusión de topónimos árabes y una presencia notable de la influencia de los poetas españoles, ya sean clásicos o contemporáneos. Hay que distinguir entre la poesía de un Mohammed Chakor, por ejemplo, con numerosas referencias al sufismo y con un estilo trabajado, la de Mohammed Mamoun Taha, más de tipo « clásico », y la de jóvenes poetas como Abderrahman El Fathi, Aziz Tazi o Larbi El Harti y alguno más, de ritmo más vivo y de tono más desenfadado y sutil.

En cuanto a la narrativa, por lo general, se nota un uso predominante del registro hablado. La mayoría de los narradores se quedan muy cerca de sus personajes, a los cuales hacen hablar mucho. La descripción y la narración no suelen ser muy frecuentes en comparación con las intervenciones directas de los personajes que se dan a conocer por medio de lo que dicen más que por lo que hacen o se dice de ellos. En ellos predomina, por utilizar el lenguaje de la crítica semiológica, la función fáctica más que la representación y, en muchos casos, más que la misma función dramática. Este hecho puede explicarse a mi modo de ver, de dos formas:

1.- La intención eminentemente realista de los autores que, en vez de retratar a los personajes, dejan que los lectores vayamos descubriéndolos por medio de sus propias intervenciones;

2.- La descripción, como la narración, requieren la modalidad omnisciente del narrador, la cual, como se sabe, exige una labor intensa por parte del escritor que está llamado a hacer uso de un registro lingüístico « literario » definido por oposición al registro hablado o coloquial que es el que muchos de nuestros narradores dominan mejor.

Aquí, hay que aludir, aunque sea brevemente, a uno de los problemas de nuestra narrativa en lengua española: el de la corrección lingüística y el uso mismo de la lengua española.

Una pregunta recurrente han tenido que contestar (o no contestar) los escritores marroquíes en lengua española es la de « ¿por qué escriben ustedes en español? ».

Las respuestas van del extremo: « porque no les da la real gana » al otro extremo de considerarlos unos “alienados cultural e ideológicamente, incapaces de expresarse en su propia lengua”, etc., etc.

Los escritores empiezan a superar este problema, aunque sigue presente el problema de la corrección lingüística, acuciante en el caso de algunos.

Frente a este tema de la corrección lingüística, hay dos actitudes diferentes : por una parte, los « indulgentes », por decirlo de alguna manera, que no sólo toleran las incorrecciones que aparecen en numerosos textos de marroquíes que escriben en español, sino que salen al paso de las críticas aduciendo que escritores de la talla de García Márquez, Javier Marías, Muñoz Molina, Maruja Torres o Almudena Grandes y otros cometen « errores y errores y errores » y nadie se lo echa en cara, y remiten a la página web lafieraliteraria.com para ver muestras de estos errores.

Por otro lado, estamos los « malos » que pensamos que convendría someter la lengua que se utiliza, ya sea para la creación o para la investigación, a un mínimo de corrección. Una cosa es enriquecer el idioma con neologismos, inclusión de vocablos nuevos, transcripción de términos del árabe o del beréber, vayan o no acompañados con notas explicativas a pie de página, y otra cosa muy distinta es cometer errores de ortografía y de sintaxis.

Crear, escribir obras literarias, ya de por sí es un reto cuando se emprende en la lengua propia. No digamos cuando se intenta en una lengua ajena. Por ello, a pesar de los pesares, creo que tienen mérito, mucho mérito, nuestros escritores en lengua española.

Es una gozada leer en poesía a Abderrahman El Fathi o Aziz Tazi, y en narrativa a Larbi El Harti, a Ahmed Ararou o al último Bouissef Rekkab (pienso en su novela El motín del silencio) que, sin dejar de ser marroquíes, se expresan en un español perfecto y lo enriquecen sometiéndolo a un trabajo intenso de adaptación y adecuación a los nuevos contenidos que tiene que expresar.

Algunos críticos llegan incluso al extremo de comparar lo que están haciendo los marroquíes con el español con lo que se hizo desde América con esta misma lengua. Creo que pecan por exceso de optimismo, pero bueno... el tiempo dirá.

La realidad calidoscópica
En
***Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), de Javier**
Marías

Salwa Mahmoud

meretsegret@yahoo.es

Universidad de Helwan – Egipto

**La realidad calidoscópica en *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994),
de Javier Marías**

Javier Marías Franco (Madrid, 20 de septiembre de 1951) es un escritor, traductor y editor español, miembro de la Real Academia Española. Es considerado uno de los novelistas más relevantes de la literatura española contemporánea. Cultiva varios géneros literarios como la novela, el cuento y el ensayo. También escribe guiones para el cine. Entre su producción novelística figura *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994). Por ella ha sido galardonado con prestigiosos premios internacionales como el Premio Fastenrath de la Real Academia (1995), el Premio Internacional Rómulo Gallegos (1995), el Prix Femina Étranger en Fancia (1996), el Premio Mondillo Cittá di Palermo (1998), entre otros¹.

Antes de pasar al análisis de la obra, conviene presentar una sinopsis de la misma:

Marta Téllez es una hermosa mujer casada, se aprovecha de la ausencia de su marido, Eduardo Deán, que está de viaje en Londres, para invitar a Víctor Francés a cenar a su casa y al que apenas conoce. Víctor, protagonista y narrador de la novela, es un escritor frustrado que presta su pluma a otros. Acudiendo a la cita descubre que la señora tiene un hijo llamado Eugenio de casi dos años. Después de la cena y de acostar al niño la cita se vuelve romántica y Víctor y

¹ Véase: http://es.wikipedia.org/wiki/Javier_Mar%C3%ADas

Marta se entregan a la pasión. Ambos ignoran plenamente la cruel sorpresa que les esconde su futuro inmediato. Ya que una vez confirmado el carácter galante de la cita, la mujer se siente mal, agoniza y muere antes de haberse convertido en su amante. El invitado, después de la confusión inicial, abandona la casa sin avisar a nadie. A partir de ahí, se entrega a largas reflexiones sobre la negra espalda del tiempo¹, sobre la vida y la muerte, y sobre su conducta. Mediante su amigo Ruibérriz de Torres –otro escritor fantasma- conoce al padre de Marta y consigue hacerle un trabajo. De este modo, entra en contacto con la familia de la fallecida. Al final descubre que Luisa, hermana de Marta, estaba enterada de la cita romántica entre su hermana y él. Pero, la gran sorpresa que recibe es cuando Eduardo Deán pida su presencia para contarle su propia aventura en Londres.

En este trabajo procuraremos explorar el mundo narrativo de Javier Marías, con el objetivo de conocer de primera mano el pensamiento literario de un escritor, cuya obra sigue siendo poco estudiada. Pero, nuestra finalidad principal se centra en mostrar que la variedad temática, que aparece en el texto, nos ofrece una realidad calidoscópica de los seres que habitan su mundo utópico. Además, intentaremos dar una respuesta a esta pregunta ¿Se presenta en *Mañana en la batalla piensa en mí* un realismo mimético o un realismo de conciencia?

La obra en cuestión comienza así: "Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda"². La frase inicial de la novela condensa en sí un sentido desmitificador de la existencia del hombre, porque no hay nada duradero. Lo único que se queda en el cuerpo de la amante de Víctor es el olor de la muerte, mientras que su espíritu se ha esfumado. **Esta muerte** "ridícula" (p. 75) es el primer motivo temático que ocupa un lugar relevante en esta historia. A partir del fallecimiento de Marta Téllez el protagonista reflexiona mucho sobre la vida y la muerte.

Esta historia se desarrolla a lo largo de once largas escenas. Todas vienen sin ser numeradas³. Pero, hay espacios en blanco que separan entre ellas. Dichos

¹ Aquí se hace referencia al olvido que está marcado en la obra de Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

² Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004, 8ª. ed., p. 11. Todas las referencias a la novela serán tomadas de esta edición, por lo que en adelante sólo indicaré en el texto la página correspondiente de la edición citada.

³ De ahí, creemos que nuestra opinión coincide con la de Juan Antonio Masoliver Ródenas, que dice a propósito de la misma novela: "El flujo narrativo impide que pueda hablarse propiamente de

espacios, que José Antonio Bravo los llama "separaciones naturales"¹, poseen doble función: la estética y la comunicativa, porque relajan y sirven de puente para el siguiente capítulo o para la siguiente escena. "La tesis central de Bajtín es que el autor se expresa a través de sus propios personajes"². Según esta teoría, Víctor Francés, narrador y protagonista, es el portavoz que refleja la visión del mundo de Marías. Este personaje se encuentra en una situación crítica tras la muerte de Marta Téllez. No sabe qué hacer ni con el cadáver ni con el niño. Después de largos pensamientos decide abandonar la casa. Ya que su cobardía y su pasividad le empujan a dejar solos a la difunta y al niño. A partir de este momento empieza a germinar en él una carga de conciencia. Para liberarse de ella se aprovecha de su oficio, siendo un escritor fantasma, capaz de escribir para otros sin que su nombre aparezca en ninguna parte. Por ese conducto llega a relacionarse con el padre de la muerta y aun con Luisa, su hermana; incluso llega a conocer al propio Deán. Es decir, que Víctor empieza a ejercer su función como personaje *dinámico*³; puesto que no se aleja para siempre de la muerta, como fue su deseo, sino que se aproxima a los deudos para saber más acerca de aquella persona que él vio con sus ojos su muerte, sin tener motivos claros de lo sucedido. Así estamos ante un sujeto turbado y reflexivo, que tiene que descifrar los misterios de las relaciones ocultas entre algunas personas y dar una interpretación lógica de las mismas: "Marta muerta no sabrá nunca qué fue de su marido en Londres aquella noche mientras ella agonizaba a mi lado, cuando él regrese no estará ella para escucharlo, para escuchar el relato que él haya decidido contarle, tal vez ficticio" (p. 32).

El comienzo de la novela es impactante, porque el escritor madrileño empieza su relato desde el final con un toque macabro. Marco Kunz subraya que la muerte es la mejor forma para finalizar un texto narrativo; además, el crítico suizo sintetiza su teoría del siguiente modo: "En cuanto acontecimiento, la muerte es el desenlace por excelencia a este punto"⁴. Nadie piensa nunca que uno pueda morir en el momento menos oportuno, aunque eso sucede todo el tiempo y en cualquier

capítulos, de ahí que no estén numerados". En *Historia y crítica de la literatura española, Primer Suplemento 9/1, Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 344.

¹ José Antonio Bravo, *Técnicas narrativas*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1989, p. 13.

² Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 74.

³ *Ibidem.*, p. 93.

⁴ Véase Marco Kunz, *El final de la novela: Teoría, técnica y análisis del cierre de la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997, p.133.

parte del mundo. La muerte que aparece en esta narración transcurre entre besos y caricias. Es decir, que es un fallecimiento ni salvaje ni violento, sino dulce. Ya que tras la cena galante, Víctor y Marta pasan al dormitorio, donde, aún ‘medio vestidos y medio desvestidos’, ella empieza a sentirse mal entre sus brazos, luego agoniza y muere en una escena emocionante. Esa infidelidad no realizada seguida de una muerte inesperada deja al protagonista en un estado de encantamiento. Elide Pittarello ha señalado que el pensamiento encantado del protagonista es “la morada inconsistente que eligen los muertos para aplazar, a través de los vivos, su desaparición definitiva”¹. En este estado de desasosiego y zozobra, Víctor se marcha después de hundirse en unas profundas meditaciones y decide abandonar el hogar de Deán, llevando a cuestas la carga de su conciencia y el sentimiento de culpa.

Después de un comienzo condensado en que el autor pone el desenlace de la historia, que luego va a narrar, se observa que los sucesos se presentan de forma fragmentada, debido al surgimiento de otras historias paralelas. De hecho, los paralelismos y los vínculos naturales son muy frecuentes en el enredado discurso de los narradores de la novela. Ya que, En *Mañana en la batalla piensa en mí* se cuentan dos historias paralelas y, debido al gran dominio del material narrativo y del talento del escritor, ninguna de esas dos es la misma: "no hay dos iguales aunque sean la misma vivida por ambos" (p. 379). Una narra lo que sucede en el apartamento de Marta Téllez y sus secuelas en Madrid y la otra cuenta lo que sucede, paralelamente, en Londres. Víctor es el narrador de la primera historia, mientras que Eduardo Deán, el marido de Marta, es el narrador de la segunda, obligando al narrador principal a convertirse en oyente o en un narrador en *off*.

Así al final descubrimos que Eduardo Deán intentó matar a su amante, Eva García Valle, en Londres: "y apreté también sobre el cuello, la presión brusca en las sienes casi la había hecho perder el sentido" (p. 403). Aunque la dejó con vida, pero él fue quien provocó su muerte; dado que la vida de la enfermera se terminó por el atropello de un taxi: "vi el golpe tremendo, le dio tan de lleno que salió despedida no hacia arriba sino en sentido recto a la altura del morro que la atropellaba, y vi cómo el taxi no podía frenar ni siquiera después del choque y le pasaba por encima tras su inmediata caída sobre la calzada" (p. 405). Así la novela

¹ Javier Marías y Elide Pittarello, *El hombre que parecía no querer nada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. 29.

empieza por una muerte natural y termina con una muerte trágica, esto refleja la visión pesimista del autor por el hecho de presentar una novela de un final cerrado.

En esta narración se aprecia el uso de la *intertextualidad interna*¹ a través del texto que habla de una criada negra que está quitándose su delantal después de una larga jornada de trabajo. Ya que en los pensamientos del narrador dice que Deán mira hacia un cuarto abuhardillado y con luz de una criada negra, también ve "a una mujer medio vestida y medio desnuda, pero a diferencia de mí él no la ha tocado ni la ha abrazado ni tiene nada que ver con ella" (p. 409). Esta imagen aparece en las páginas 31 y 32 del primer capítulo. Ahora el lector entiende y enlaza entre lo que ha dicho el narrador en páginas anteriores y lo que está diciendo al final de la novela. Todo lo que aparece en el primer capítulo sin tener explicación, cobra sentido en la última escena. Cuando nos informa al principio sobre el sueño de una enfermera, que aún no sabemos nada de ella y puede ser cualquiera; en el último capítulo se entiende que nos habla de una enfermera en concreto, Eva García Valle. La misma imagen que se da al principio se repite al final y casi con las mismas palabras, dibujando un cuadro casi idéntico de lo que ha dibujado antes. A pesar del gran parecido entre las dos historias, pero ninguna de las dos es la misma, ni tiene el mismo efecto. Dado que la primera muerte deja a un niño huérfano y a un marido viudo. Sin embargo, la segunda muerte, más trágica y violenta, no deja más que el arrepentimiento de un amante pusilánime; la primera tiene lugar en una casa en Madrid, mientras que la segunda transcurre en plena calle en Londres.

Así el narrador asimila las dos realidades y las pone una al lado de la otra, aunque son parecidas, pero son al mismo tiempo muy distintas. Eso es lo que nos hace sentir que estamos viendo un espejo roto, en que todo se refleja, se fragmenta y da caras múltiples de la realidad. En esta situación paradójica, el hilo que enlaza entre los dos fallecimientos es Eduardo Deán, marido de Marta y amante de Eva:

¹ José Enrique Martínez Fernández explica la diferencia entre la *intertextualidad interna* y la *externa* del siguiente modo: "Se distinguiría la *intertextualidad externa* (relación de un texto con otro texto) de la *interna* (relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo) y la *intertextualidad* propiamente dicha (relación entre autores diferentes) de la *intertextualidad* (relación entre textos del mismo autor) y se producirían acercamientos más específicos desde la poética literaria y desde una perspectiva empírica y pragmática". *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 60.

La muerta que lo frecuenta y acecha y lo revisita es otra, su muerta que mora en su pensamiento como habita la mía en el mío igual que un latido incesante en la vigilia o el sueño, su desdichada mujer y su desdichada amante mezcladas y alojadas ambas en nuestras cabezas a falta de lugares más confortables, debatiéndose contra su disolución y queriendo encarnarse en lo único que les resta para conservar la vigencia y el trato, la repetición o reverberación infinita de lo que una vez hicieron o de lo que tuvo lugar un día: infinita, pero cada vez más cansada y tenue (p. 410).

Marías dice que Benet le enseñó que “el tiempo es la única dimensión en la que pueden comunicarse los vivos y los muertos”¹. Al no saber el motivo de la muerte de Marta, consideramos que esta forma de narrar nos da la sensación de presenciar unos acontecimientos inacabados. Queremos decir, que los hechos se quedan en *suspense*. Es como si estuviéramos viendo pasar ante nuestros ojos unas imágenes al estilo de un *fotograma*² sin tener noción completa de los hechos. Este rasgo se considera en sí un elemento característico, que brinda a toda la novela esa apariencia de la inmediatez. Como si los eventos estuviesen ocurriendo en el momento presente.

El libro está lleno de imágenes de la vida cotidiana y de conflictos entre las personas, todo se presenta en unos cuadros hiperrealistas. El autor emplea la descripción con fines puramente **narrativos**, porque su presencia, a veces, ayuda al desarrollo de los acontecimientos. A lo largo de este relato se observa que el autor refleja ambientes cotidianos, invitando al lector a adentrarse en un contexto que no parece extraño, un espacio que es muy parecido a nuestro mundo real con sus injusticias y sorpresas: "ocurrirán cosas en Londres y en el mundo entero de las que jamás tendremos constancia ni yo ni Marta" (p. 31). Esta frase refleja que la realidad puede tener muchas caras al mismo tiempo; y esto depende de las personas, lugares y circunstancias.

El misterio de la vida y la muerte es enigmático tanto para el autor como para su protagonista, y aún más para el lector: "nada ha cambiado y sin embargo ha

¹ Miguel Mora, “Marías retuerce el tiempo de la novela” (reportaje), *El País*, 16 de noviembre de 2004, p. 36.

² Ana Recio Mir define el *fotograma* como: “la descomposición de un film en sus unidades mínimas. La sucesión de varios fotogramas hace posible la sensación de movimiento”. En *El cine, otra literatura*, Sevilla, Gallo de Vidrio, 1993, pp. 21-22.

cambiado todo, lo sé y no lo entiendo. No sé por qué yo estoy vivo y ella está muerta, no sé en qué consiste lo uno y lo otro. Ahora no entiendo bien esos términos" (p. 50). La dinámica de la acción se suspende a raíz de la muerte de Marta: "Todo estaba suspendido, pero no sabía hasta cuándo o de qué dependía que se reanudase" (p. 81). El lector percibe que Víctor se ha convertido en el hilo o el vínculo entre la muerte y el mundo de los vivos, como lo repite en varias ocasiones. ¿Por qué él se transforma en vínculo? Porque creemos que la muerte de Marta en su presencia y entre sus brazos lo hechiza y lo hace sentirse habitado por su *fantasma*. Además, es el único que puede narrar esta historia experimentada y vivida por él:

Puedo contarlo y puedo por tanto explicar la transición de su vida a su muerte, lo cual es una manera de prolongar esa vida y aceptar esa muerte: si las dos se han visto, si se ha asistido a ambas cosas o quizás son estados, si quien muere no muere solo y quien lo acompañó puede dar testimonio de que la muerta no fue siempre una muerta sino que estuvo viva (p. 57).

El héroe de *Mañana en la batalla piensa en mí* reflexiona acerca de todo, en un infinito desentrañamiento de la conciencia. El autor dedica casi las dos primeras escenas o capítulos para describir la agonía y la muerte de Marta¹. El lector se da cuenta de esta obsesión de parte del novelista, según va avanzando en la lectura del libro, porque aparecen unas páginas de relleno, que él puede obviarlas en el momento de la lectura. Pese a todo ello, la novela no deja de ser una obra interesante y atrayente. Además, la escena de la muerte es conmovedora y espeluznante:

Cógeme, cógeme, por favor cógeme, y quería decir que la abrazara y así lo hice, la abracé por la espalda, (...) Es posible que ya no pudiera más, que ya no aguantara, porque a los pocos minutos le oí decir algo más y dijo: 'Ay Dios, y el niño' (...) Supe al instante que había muerto, pero le hablé y le dije: 'Marta', y volví a decir su nombre y añadí: '¿Me oyes?' (pp. 47-48).

¹ En su obra póstuma *Esta salvaje oscuridad*, el autor Harold Brodkey narra su enfermedad y agonía hasta su muerte. En las líneas finales escribe: "Casi desasido de este mundo (...) uno ya pertenece por entero a la naturaleza, al tiempo; la identidad era un juego". Harold Brodkey, *Esta Salvaje oscuridad. La historia de mi muerte*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 174.

¿Acaso Javier Marías quería finalizar su historia después de este suceso? Creemos que no, porque su finalidad va mucho más allá que esta sencilla mirada sobre la muerte. Dado que el autor dedica unas cuantas páginas para destacar que hay muchas muertes provocadas, forzadas y premeditadas. Si el protagonista pudo llamar a tiempo a un médico tal vez hubiera salvado a Marta. Es decir, que él provocó con su inacción la muerte de esta mujer. De la misma manera, al final de la narración el lector se halla ante otra postura semejante. Ya que el marido de Marta, Eduardo Deán, estando en Londres provoca la muerte de Ana, su amante secreta, de forma muy trágica. Si hubiera sabido en el momento oportuno el fallecimiento de su esposa, no hubiera provocado la muerte de esa mujer y la hubiera dejado cuidar a su hijo. Es decir, que hay una relación intrínseca de culpabilidad entre las personas, que se unen tan sólo por medio de las relaciones sexuales.

Mañana en la batalla piensa en mí está basado sobre una serie de recuerdos del protagonista. Pero en una obra de ficción creemos que la imaginación va muy unida a la memoria. Para Luis Mateo Díez "la imaginación no es otra cosa que la memoria fermentada"¹. Pero, cabría destacar que no todo lo que se cuenta desde la memoria es tal como sucedió en el pasado. Ya que a veces la memoria nos engaña. Además, quien cuenta una historia suele elegir de sus recuerdos lo que cree conveniente para contarlo. De esta manera, se puede decir que "La memoria no sólo es selectiva y parcial sino también engañosa y hasta falseadora"². Para Marías los muertos ocupan un lugar muy especial en los recuerdos. Ellos viven en nosotros, no nos abandonan y forman parte de esa realidad que cada persona lleva dentro, dentro de su memoria: "Están en nuestra imaginación y en nuestra memoria"³. A la luz de las palabras de Marías, se comprende que Víctor está perseguido por el fantasma de Marta a lo largo de la novela, porque vive en su imaginación. Pero ¿Qué significa la muerte para el *yo* que narra? En opinión de Carlos Javier García la memoria como reconocimiento de la identidad es central en el momento de explorar las formas que adopta la subjetividad. También dice: "En

¹ Luis Mateo Díez, *La mano del sueño. Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria*, Madrid, Real Academia Española, 2001, p.23.

² Javier Marías, "No los quiero", en *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2008, p.156.

³ Javier Marías, *Tu rostro mañana I, Fiebre y lanza*, Madrid, Alfabeta, 2002, p.426.

este contexto, la memoria y el acto de contar aparecen como componentes centrales de la identidad, mediante los cuales el sujeto se resiste a la disolución del yo”¹.

De este modo, Javier Marías presenta las memorias del protagonista como si fuesen una serie de *fotogramas* en los que se mezcla lo pensado, lo inventado y lo memorizado. A pesar del dramatismo palpable que domina en la escena de la muerte de Marta, vemos que el relato no carece de toques cómicos y hasta sarcásticos en algunos casos, puesto que en el momento en que el protagonista busca su abrigo para huir del escenario de la muerte descubre en el armario un viejo salacot de Eduardo Deán; fijémonos en la reacción de Víctor ante este objeto:

Y no pude evitar cogerlo, parecía antiguo, con su barboquejo de cuero para fijarlo al mentón y su forro verde gastado, en el cual se veía una vieja etiqueta muy cuarteada (...). Me puse el salacot y busqué un espejo en el que mirarme, fui al cuarto de baño y tuve que sonreírme al verme, colonial en invierno con abrigo y bufanda (pp. 72-73).

El héroe emplea **la memoria** para hacer un descargo de conciencia. Sus memorias se presentan a modo de confesiones. Sin embargo, el lector percibe que el personaje principal tiene la mente perturbada a lo largo de la historia y está habitado por un fantasma, el fantasma de Marta. Es decir, que Víctor se encuentra en un estado continuo de encantamiento del cual no sabe, ni podría salir nunca de allí, porque su pensamiento sigue siendo desviado: "me siento como si estuviera bajo un encantamiento, frecuentado, acechado, revisitado, habitado, mi cabeza habitada y también mi cuerpo habitado y *haunted* por quien no he conocido más que en su muerte, y en algunos besos que nos podríamos haber ahorrado" (pp. 136-137). Así pues, en este libro voluminoso el autor nos presenta sus reflexiones sobre la vida y la muerte, ahondando en la débil línea que separa entre ellas. Jack Martínez Arias considera que el escritor madrileño no sólo piensa en los muertos, sino que piensa también en "los que sobreviven a la muerte de un ser amado"².

¹ Carlos Javier García, "Rastros de la memoria en *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 15, 2 (Spring -2000), p. 72.

² Jack Martínez Arias, "Una lectura de *Los enamoramientos* de Javier Marías", *Babelia*, suplemento literario de *El País* de España. Citamos por:

En *Mañana en la batalla piensa en mí* el escritor madrileño nos hace compartir con el protagonista una experiencia ambigua, repleta de seres que viven en soledad, como la mayoría de los personajes que van desfilando ante nuestros ojos. Pero, Marías no sólo hace hincapié en este tema o en el tema de la muerte, sino que también quiere desvelar en nosotros el sentido trágico de la vida.

" 'Mañana en la batalla piensa en mi, y caiga tu espada sin filo: desespera y muere' " (p. 51), esta frase se repite constantemente a lo largo de la narración y es la que da título a la novela. La frase citada es un verso sacado de *Ricardo III* de Shakespeare, que le ha servido a Javier Marías como título y *leitmotiv*¹: la muerte es el hilo conductor de toda la narración de Marías. Ya que del mismo modo que los espíritus agobian al rey Ricardo III de Shakespeare, así lo hace Marta en la cabeza del narrador. Pero, creemos que la batalla a la que se refiere el título, pueda ser la batalla cotidiana del hombre, su lucha diaria contra el malestar, contra los infortunios y/o contra los malos espíritus.

Es digno de mención que el protagonista, a pesar de su pasividad, es un personaje sensible. Sin embargo, comete actos que presentan unas claras muestras de su creciente descenso moral. Dado que él se mete en una experiencia ilícita, donde lo prohibido y lo ilegal crean a su alrededor un ambiente seductor pero a la vez inaceptable. A partir de aquí, se asoma a las páginas del libro otro motivo temático que es **el adulterio o la infidelidad conyugal**. Desde el principio de esta novela el lector se halla ante un protagonista, que cuenta su historia para justificarse, para justificar hechos, moralmente, inadmetidos procedentes de situaciones complicadas. Marta es una mujer casada, madre e infiel, aunque no ha llegado a convertirse del todo en amante de Víctor; pero, comete unos actos de adulterio con otros hombres, aprovechando la frecuente ausencia del marido. Jack Martínez Arias ve que Marías nos transmite lo que él mismo ha dado por llamar "una idea pesimista pero realista del amor"². El crítico alude a un sentimiento que se va atenuando con el tiempo y con la lejanía del recuerdo del ausente. Víctor es su amante de paso. Su mala suerte lo conduce a casa de esa mujer, para luego

<http://blogs.peru21.pe/leeporgusto/2012/01/una-lectura-de-los-enamoramientos.html>

¹ Idea al rededor de la cual se desarrolla una obra, discurso, conferencia, conversación, *Diccionario Larousse*, Barcelona, SPES Editorial, S.L., 2005, p. 605.

² Jack Martínez Arias, "Una lectura de *Los enamoramientos* de Javier Marías", *Babelia*, suplemento literario de *El País* de España. Citamos por:

<http://blogs.peru21.pe/leeporgusto/2012/01/una-lectura-de-los-enamoramientos.html>

contarnos esa aventura que termina desvelando otra relación de engaño, cuyo protagonista es el propio marido de la fallecida: El narrador cree que vivir en el engaño es fácil y es "nuestra condición natural (...), y en realidad no debería dolernos tanto" (p. 411). De este modo, el tema **del engaño** se pone a flor de piel en el texto y eso lo reconoce el propio autor. Ya que en su discurso pronunciado en Caracas, durante la ceremonia de la entrega del Premio Rómulo gallegos dice que en *Mañana en la batalla piensa en mí* se habla, entre otras cosas, del engaño y añade: "El engaño y su descubrimiento nos hacen ver que también el pasado es inestable y movedizo, que ni siquiera lo que parece ya firme" (p. 418).

La infidelidad conyugal marca la conducta de Marta Téllez, puesto que ella "habría creído que aún se acostaría con otro hombre en su vida" (p. 201). Al final de la novela cuando Eduardo revela su historia de amor y nos expone sus engaños, mentiras y traición vemos que el autor está atando las puntas sueltas, está finalizando historias que ha iniciado en páginas anteriores. Ya que el engaño y la alevosía dejan sus huellas en la vida de esa familia. Además, la culpa es el sentimiento que lo llevan casi todas las personas que se relacionan con ella.

No se sabe exactamente los motivos que impulsaron a Víctor- divorciado- a seguir las andanzas de Luisa, hermana de Marta. ¿Acaso él encontró en ella señales de un nuevo amor? Esto no se sabe porque el autor no pone fin a esta relación y la deja abierta, para que el lector tenga toda la libertad de poner el fin que le parezca adecuado. Sin embargo, descartamos esta posibilidad de amor entre esta pareja, porque el texto nos informa que Luisa sabía la relación secreta entre su hermana y este amante pasajero. También, es probable que esté enamorado del recuerdo de Marta.

"No es admisible pensar que todo sigue como estaba cuando todo está ya alterado o ha dado un vuelco" (p. 215). Estas palabras del propio marido de Marta resumen nuestra idea principal del presente trabajo. Dado que la realidad tiene varias facetas. Es inadmisibles creer que las cosas pasan de una manera determinada, mientras que en realidad no es así, porque pensarlo de esta manera significa "vivir en el engaño" (p. 411). El lector vive en el mundo imaginario del narrador, participando con él en sus manías, en su inquietud y en sus descripciones minuciosas. La atmósfera de la novela le brinda al lector un universo taraceado de cuestiones de todo tipo. Tales cuestiones abren un abanico de distintos motivos temáticos, exponiendo así una realidad calidoscópica. Víctor Francés se siente culpable por la muerte de su amante, siente la responsabilidad, constantemente, por

el hecho de presenciar su muerte. Sin embargo, se ve justificando su situación, diciendo: "Tampoco quiero suplantar ni perjudicar a nadie, usurpar nada ni vengarme de nadie, expiar una culpa ni proteger o tranquilizar mi conciencia ni ahuyentar mi miedo, no hay por qué, no he hecho nada ni me han hecho nada" (p. 136).

La culpa y el arrepentimiento es otro motivo temático que figura en *Mañana en la batalla piensa en mi*. El personaje va cargado de su sentimiento de culpa, por eso llega a tener contacto con la familia de Marta, sin ser reconocido. Aparece en el ámbito de la familia como un negro, un nadie, a quien el autor le confiere una vía para que sea conocido ante el padre de Marta como escritor fantasma para el rey¹.

En el libro de Marías, el sentimiento de la culpa se vincula más a la responsabilidad de la conciencia que la responsabilidad ante la justicia o ante los demás. Como consecuencia de ello, el personaje se ve continuamente en acto de autojustificación, para liberarse de su carga de conciencia: "nadie hace nada convencido de que está mal hecho" (p. 364). También dice: "Nadie hace nada convencido de su injusticia, no al menos en el momento de hacerlo" (p. 408). La culpa y el arrepentimiento son sentimientos, que estimulan y motivan al narrador para contar su drama. Leyendo la obra, se percibe un grado mayor de este sentimiento, que pesa sobre Víctor y Eduardo. El sentimiento de culpa juega un papel importante en el interior de ambos y eso se ve reflejado en sus actuaciones; puesto que Víctor guarda una cinta y un sostén de Marta; de la misma manera Eduardo Deán guarda el pañuelo de Ana. Estas prendas de las mujeres fallecidas conservan sus olores. La sensación de la culpa vuelve a asomarse a la última parte de la historia cuando el narrador reflexiona sobre la forma violenta de la muerte de Ana; mientras que Deán cuenta su historia, Víctor piensa en lo siguiente: "No murió por sí sola', pensé" (p. 406). Hablar de culpa y de culpables es una idea madre en el libro. De hecho en la página 168, el autor expone una serie de muertes trágicas de personas que perdieron la vida por culpa de otros: "Un cazador puede ir de caza y disparar al bulto y a distancia. Mata inadvertidamente a un muchacho que dormía entre la maleza en el bosque" (p. 168).

¹ La figura del monarca está señalada en el libro con los términos: El único, el Sólo, Solus, el Solitario, el Llanero, Only the Lonely y Only You. El narrador habla de esta figura a lo largo de las escenas o capítulos 5 y 6.

En el libro de Marías, nos hallamos ante un personaje obseso, que tiene grandes capacidades de desmontar una por una de las capas de la realidad, figando en ellas con tesón. Cuando le informan a Víctor que han visto a Celia, su ex esposa de prostituta, añade a su tarea de narrador otra, la de un detective, porque empieza a buscarla, vigilarla e interrogarla para atestiguar si es cierto lo que mencionan o no. Pero una vez que la encuentra, y la sube a su coche e incluso llega a implicarse con ella en una relación íntima, no sabe, a ciencia cierta, si es Celia o se trata de una simple ramera, llamada Victoria. Pese a la inverosimilitud de esta situación, pero puede suceder, debido al estado de encantamiento del personaje y a la descomposición que hace de sus pensamientos al respecto. La gran semejanza entre Celia y Victoria nos hace dudar entre **el ser y el parecer**, y esto es otro motivo temático que figura en este relato. Dado que Victoria se parece mucho a Celia, como si fuera la primera un calco o una copia de la segunda. Manuel Alberca ve que "Las novelas de Marías se desarrollan en una tensa relación dialéctica entre la ficción y la realidad o lo verdadero y lo falso"¹. Las dos mujeres se parecen no sólo en lo físico, sino también en el andar, en algunos gestos y en la forma de vestir. Eso provoca la confusión y la desconfianza del protagonista: "Pensaba que era Celia un momento y podíamos dejar de disimular y hablar de todo o de lo de siempre o interrogarnos abiertamente, y al siguiente pensaba que no podía ser ella y que se trataba sólo de uno de esos parecidos extraordinarios que sin embargo se dan a veces, como si fuera ella con otra vida o historia, la misma persona..." (p. 243).

El narrador nos lleva con él en su periplo, por eso el lector sabe tanto que el protagonista, pero cuando éste deja algo sin aclarar el receptor del mensaje novelístico se queda sin entender nada. El ejemplo más fiel a esta situación confusa es el caso de Celia y/o Victoria, porque al final no sabemos a ciencia cierta si Celia es la misma Victoria o son dos mujeres diferentes. Quizás la finalidad del escritor madrileño sea dejar el caso en suspenso, y contar con la capacidad del lector en buscar sus propias conclusiones, emparejando este caso con otro semejante en su vida real. Esta medida puede resultar mucho más interesante, porque se pretende hacer un paralelismo con la vida real. Es lógico encontrar a tantas personas, que se han quedado perplejos ante algún aspecto confuso de nuestra vida, luego lo dejan para poder encontrar una aclaración más adelante, pero la cosa podría quedarse allí tal cual. Esta actitud la explica Sandra Navarro Gil del siguiente modo: "La tarea

¹ Manuel Alberca, "Las vueltas autobiográficas de Javier Marías", *Javier Marías*, Irene Andrés Suárez y Ana Casas (eds.), Madrid, Arco/Libros, Universidad de Neuchâtel, 2005, p. 53.

de la escritura para Javier Marías supone instalarse en el reino de lo que pudo ser, que es la ficción, para muchas veces entender lo que sucede en este mundo de lo real en el que las cosas y los hechos parecen incompletos o inexplicables"¹. Así pues, se aprecia que *Mañana en la batalla piensa en mí* circula en un universo repleto de confusiones entre el **ser y el parecer**, el mañana del título y el pasado de los seres que lo habitan; hay un juego continuo entre las luces y las sombras, el querer y el hacer, la presencia y la ausencia, la revelación y el ocultamiento. El crítico Alexis Grohmann considera estas confusiones, que forman esta creación literaria como un trastorno, por eso dice: "Esto no me parece nada casual sino consecuente y es precisamente lo que quisiera sostener: el trastorno equivale a creación (literaria), la creación literaria constituye un trastorno"².

En el capítulo nueve Luisa, hermana de Marta, cuenta los episodios que el protagonista desconoce tras abandonar la casa de Marta. En las palabras de Luisa, el lector percibe una intención familiar de ocultar verdades y poner una máscara a la nueva realidad que la familia quiere imponer para que los demás la vean tal como ellos la pintan: "había que ocultar la forma y las circunstancias al mayor número de gente posible –no la causa-, lo mejor era avisar a muy poca para limitarse al máximo las preguntas" (p. 318). Así pues, la intención de **ocultar o falsear** verdades es otro argumento de esta novela.

La duda y la negación de uno mismo son otros motivos temáticos que aparecen en *Mañana en la batalla piensa en mí*. El protagonista resume en pocas palabras este asunto latente en la obra: "Las vidas son a menudo traición y negación" (p. 258). En los monólogos interiores del protagonista observamos el rechazo de algunas personas a la transformación que les pasa con la edad y con la vida: "Menos mal que no me llama ya por mi nombre ni me reconoce que sea yo quien pueda estar haciendo o diciendo estas cosas que me son impropias" (pp. 224-225). Al mismo tiempo, la historia de esta novela pone "en tela de juicio lo que es

¹ Sandra Navarro Gil, "La literatura según Javier Marías", *Especulo*, 35 (marzo-junio de 2007), p. 7. El mismo artículo está publicado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/jmarias.html>

² Alexis Grohmann, "Literatura y trastorno o la alegoría de la narración en Javier Marías", *Iberoamericana*, 30 (Agosto- 2008), p. 70. citamos por:

http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2008/Nr_30/30_Grohmann.pdf

real y lo que no"¹. Ya que los secretos, el miedo y los misterios de los personajes del relato, se perciben entre los renglones de la obra y se reflejan en la reacción del protagonista ante el contestador automático del que arranca la cinta para llevársela, para que los secretos y las voces grabadas no lleguen a los oídos de nadie. Lo mágico o lo surrealista se encuentra en las casualidades de los detalles de la otra muerte, que descubrimos al final de la historia. Parece que hay un vínculo entre las dos muertes y el que enlaza entre las dos es Eduardo Deán: marido de Marta y amante de Ana.

Creemos que las ganas de contar de Víctor para justificarse revela las caras ocultas de la realidad. Además, el hecho de relatar sirve de bálsamo para las conciencias amargadas de tanto mentir y engañar. La misma actividad de contar según Carlos Javier García: "permite organizar la experiencia por medio de secuencias concordantes que alivien el desconcierto"². Así pues, la intención de hacer un descargo de conciencia se nota en las palabras del narrador que dice: "Es sólo la fatiga que trae la sombra lo que impele a veces a contar los hechos" (p. 260). El deseo de confesar a alguien un secreto para aliviar los dolores de la conciencia pasa con Eduardo Deán, que aparece como contador de su propio drama, antes de clausurar los episodios. En este momento el narrador principal se convierte en un oyente de esta historia. En esta escena el lector no encuentra en Deán el marido, que quiere imputar o regañar a Víctor por lo que hizo o por lo que dejó de hacer con Marta, sino que encuentra en él un hombre que lleva el peso de la tragedia, que vivió en Londres. Además, lo halla lleno de afán de contar su propia historia de extrema violencia. Al revelar los secretos ocultos se ven, con claridad, las caras calidoscópicas de la realidad. Si nos fijamos en la finalidad del autor, observamos, al nivel metatextual, su gran deseo de contar y, "el deseo narrativo de completar la historia para hacerla más acogedora y, así, empezar a olvidarla"³.

Quizás, contando historias y revelando secretos, haga huir a los fantasmas de los muertos que nos persiguen en nuestra vida o haga vaporizar a los malos pensamientos. El protagonista de la novela goza de una gran capacidad de

¹ En <http://libros-es.blogspot.com/2009/11/caracteristicas-de-la-novela-gotica.html>

² Carlos Javier García, "Disonancias coherentes en la novela de Javier Marías: *Mañana en la batalla piensa en mí*", *La Chispa* 99: *Selected proceedings*. New Orleans, Tulane University, 1999, p 138.

³ *Ibidem*.

manipular las verdades y tergiversar los hechos ocurridos. Esta facultad produce en él una determinada sensación de culpa y de sufrimiento, porque lo transcurrido no pudo evitarlo ni hacerlo pasar de otra manera. Este sentimiento nos permite cavilar acerca de lo que “podría haber sido”¹; y esto, a su vez, nos hace pensar que el saber no debe ser motivo de sentirnos superiores a los demás, sino que debe permitirnos especular sobre la moraleja de tener este lugar privilegiado. De ahí, podemos entender la razón de los largos paréntesis que predominan en el libro de Marías, un punto de vista que compartimos con Alfonso de Toro, que dice: “La gran cantidad e irritante frecuencia de paréntesis y de interpolaciones ... acentúan y hacen explícito el nivel dominante de la conciencia ... que rehuye el realismo mimético, adhiriéndose a un ‘realismo de conciencia’”².

En su estudio crítico, Alfonso de Toro se burla del realismo social que proyectaba corregir la conducta de las personas a través de presentar obras que plantean las injusticias en la sociedad de manera mimética. En cambio, la narrativa “ensayística”³ de Marías nos hace reflexionar más profundamente porque la responsabilidad que cae a cada uno por sus hechos nos hace pensar en el efecto que podrían dejar nuestros actos en los demás⁴. De ahí, percibimos que la ‘tensión’ narrativa es tan conmovedora: no es solamente una tensión entre “el deseo narrativo y la historia”⁵, sino una tensión que se basa en la contradicción entre lo que comprende el narrador, que lo sabe todo, y su pasividad de no reaccionar de forma adecuada.

En esta obra, Marías cristaliza las facultades lingüísticas que posee el narrador para poder llevar a cabo su tarea de contador de historias. De hecho, Eduardo Deán, el esposo de Marta, que a pesar del desdén que siente hacia Víctor, le dice: “usted tiene recursos, no a todo el mundo se le habría ocurrido” (p. 388). En nuestra lectura percibimos que Víctor, Eduardo Deán y Only the Lonely llevan una carga de su propia conciencia. Entonces, lo que andan buscando, francamente,

¹ Ruth Christie, “Corazón tan blanco: The Evolution of a Success Story”, *Modern Language Review*. 4 QH, England. 93 (1): 1993, p. 92.

² Alfonso De Toro, “El arte de escribir: la infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar”. *La novela española actual: autores y tendencias*. Edition Reichenberger: Kassel, 1995, p.85.

³ *Ibidem*.

⁴ Ruth Christie, “Corazón tan blanco: The Evolution of a Success Story”, *ob.cit.*, p. 91.

⁵ Carlos Javier García. “Disonancias coherentes en la novela de Javier Marías”, *ob. cit.*, pp. 138-139.

es hacer un descargo de conciencia y confesar a alguien sus secretos. Esta sensación se encuentra en las palabras del narrador que dice: "Es cansado moverse en la sombra y espiar sin ser visto o procurando no ser descubierto, como es cansado guardar un secreto o tener un misterio, qué fatiga la clandestinidad y la permanente conciencia de que no todos nuestros allegados pueden saber lo mismo" (p. 257). Para confirmar su idea y decisión, vemos que el personaje principal presta mucha atención a las palabras del supuesto rey de España quien dice:

A veces leemos que alguien confiesa un crimen a los cuarenta años de cometerlo, personas que llevaban una vida decente se entregan a la justicia revelan en privado un secreto que los destruye, y creen los cándidos y los justicieros y los moralistas que a esas personas les ha vencido el arrepentimiento o el deseo de expiación o la torturada conciencia, cuando lo único que los ha vencido es el cansancio y el deseo de ser de una pieza, la incapacidad para seguir mintiendo o callando (p. 259).

Así pues, al inquirir en **lo oculto y lo desconocido** de la polifacética realidad de los personajes, el autor llega a tocar niveles sumamente humanos en su quehacer narrativo. Sobre este detalle dice en una entrevista concedida al crítico Elide Pittarello: "He descubierto que no solamente en la ficción se descansa, sino que empieza a parecerme un poco imprescindible para la vida. (...). Lo que quizá empiezo a descubrir es que me resulta mucho más desagradable vivir sólo en el mundo de lo real"¹. Sebastiaan Faber ve que el narrador de esta novela "sentencia, primero, que el significado de la realidad no es sino un efecto de cómo se narre y, segundo, que ninguna narración nunca es idéntica a sí misma"². Este punto de vista se aprecia en las palabras del personaje principal que dice: "nada se cuenta dos veces de la misma forma ni con las mismas palabras" (pp. 337- 338).

Valdría decir que todo el mundo, según el texto, guarda un misterio, guarda un secreto en sí que le pesa tanto, por eso de tarde en tarde se necesita a un receptor para contarle los secretos ocultos y para rescatar todo lo recóndito del olvido. Desde nuestro punto de mira, creemos que el hombre recorre a veces a la mentira o al disimulo, tal vez, para evitar ser grosero con su interlocutor. Esto significa, que

¹ Elide Pittarello, *Entrevistas*, Barcelona, Editorial RqueR, 2005, p. 75.

² Sebastiaan Faber, "Un pensamiento que hace rimas. El afán universalizador en las novelas de Javier Marías", *Revista Hispánica Moderna*, Año 56, 1 (Jun., 2003), p. 197.

la mentira y el enmascaramiento de algunas verdades –a veces- tienen un valor e importancia; en este sentido cabe mencionar la opinión de Ana Casas que dice: “la importancia del secreto y la mentira, indispensables para que la vida sea más tolerable, y, al mismo tiempo, la necesidad de encontrar un destinatario al que hacer partícipe del hecho silenciado, rescatándolo así del olvido”¹.

Nunca se sale de la sombra del todo, los otros nunca se acaban y siempre hay alguien para quien se encierra un misterio. Ese niño no sabrá nunca que ha sucedido, se lo ocultarán, su padre y su tía y se lo ocultaré yo mismo y no tiene importancia porque tantas cosas suceden sin que nadie se entere ni las recuerde, o todo se olvida y prescribe. Y cuán poco va quedando de cada individuo en el tiempo inútil como la nieve resbaladiza, de qué poco hay constancia, y de lo que se calla se recuerda después tan sólo una mínima parte, y durante poco tiempo: mientras viajemos hacia nuestra difuminación lentamente para transitar tan sólo por la espalda o revés de ese tiempo (p. 412).

Al terminar la lectura del libro, se observa que el autor recalca, reiteradamente, la idea de la **difuminación**. Nos habla desde el principio sobre la pérdida paulatina de las facciones y el desvanecimiento de los recuerdos. El fragmento arriba citado, y con el que el escritor finaliza su novela, resume lo que él viene recalcando desde el principio. Todo se dirige hacia el olvido, todo se esfuma, y todo se hace nieve, incluso los recuerdos acaban desapareciendo con el tiempo. Todo esto pasa, simplemente, porque siempre los sucesos del presente tragan (de forma insaciable) lo que era trascendente en el pasado; por esta razón la memoria es incapaz de guardar rostros y sucesos para mucho rato. Con el tiempo todo se va nublando en la memoria: "Que desgracia saber tu nombre aunque ya no conozca tu rostro mañana, el rostro que dejamos de ver un día se dedicará a traicionarse y a traicionarnos en el tiempo que le pertenece y le queda" (p. 224).

Javier Marías ha contado con varios recursos para la reivindicación del pasado. **Los objetos** son unos de dichos recursos, que forman parte importante del panorama cotidiano en la obra, cuestión destacada por la crítica detallista².

¹ Ana Casas, “Secretos y traiciones de Javier Marías: El adulterio como motivo literario”, en *Javier Marías*, Irene Andrés –Suárez y Ana Casas (eds.), ob. cit., p. 91.

² Elide Pittarello, “Haciendo tiempo con las cosas”, en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (Eds.), *Javier Marías*, ob. cit., p. 38.

Asimismo, uno de los críticos dice que las circunstancias del individuo están marcadas por los objetos más inmediatos que le rodean¹. La presencia de una película o de un televisor es un detalle que el propio Marías reconoce su importancia en sus libros: "pero rara es la novela mía en la que no aparezca alguna película mencionada o aludida o vista por los personajes en una televisión"². Así pues, se aprecia que los medios de comunicación y, precisamente, el aparato de televisión forman parte constitucional en el relato de Marías. Este rasgo tiene una explicación palmaria, puesto que Víctor, el personaje narrador de la novela, es guionista³ de cine, un oficio que sintetiza las dos formas de expresión que tienen influencia dentro del texto: la visual y la verbal. Es decir, que el novelista combina imágenes tomadas de algunas películas con las palabras de su texto. Además, el televisor representa la cultura de masas. A través de una película expuesta en la pantalla de dicho aparato se unen todos los espacios y tiempos posibles. Creemos que asociar el mundo ficticio de la película con el relato que el autor expone es una forma de intertextualidad. Hay muchos escritores que utilizan la intertextualidad interna y externa, para ofrecer al lector nuevos puntos de referencia conocidos o desconocidos para él. El empleo de este recurso formal brinda nuevos espacios al receptor del mensaje novelístico; en este sentido cabe citar la opinión de Alicia Molero de la Iglesia, que explica este fenómeno del siguiente modo: "Como se sabe, J. Marías, al igual que tantos otros escritores desde Faulkner, practica esa forma de intertextualidad que consiste en hacer aparecer personajes de unos textos en otros, buscando abrir así un espacio de referencia familiar para su lector, al convocar un ámbito imaginario conocido"⁴. Asimismo, el televisor que aparece en el primer capítulo de esta narración está relacionado de algún modo con el título de la novela de Marías, porque la película, que el protagonista contempla sin voz, es de una obra de Shakespeare igual que el título de la novela en cuestión. El autor vincula entre el mundo interior y el exterior de la pantalla del aparato televisivo; ya que el personaje conoce la película que están transmitiendo en la tele, por eso

¹ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002, p.136.

² Javier Marías, "Todos los días llegan", en *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2008, p.77.

³ Esto es un elemento "pseudo-biográfico", porque el personaje tiene algunos detalles de la vida real de Marías. Véase Alfonso De Toro, "El arte de escribir: la infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar", ob. cit., p.86.

⁴ Alicia Molero de la Iglesia, "El narrador psicológico de Javier Marías", en J. Romera Castillo & F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, p. 262.

resuenan en su conciencia las palabras que Enrique V utiliza en la despedida del gordo desheredado, que aparece en la película, *Falstaff con Orson Welles*: "Adiós risas, y adiós agravios. No os veré más, ni me veréis vosotros. Y adiós ardor, adiós recuerdos" (p. 412). Tal como van pasando las imágenes en un film los sucesos de la vida cotidiana van desfilando de la misma manera ante nuestros ojos. De ahí, podemos vislumbrar un paralelismo entre lo visto y lo vivido. En uno de sus ensayos, Javier Marías distingue tres planos de narración: lo vivido, lo soñado y lo imaginado, discurrendo cada uno por un cauce distinto dentro de una sola narración¹.

También una de las realidades que pone el texto en evidencia es **la falsedad** de algunas personas (de los altos cargos), que aparentan la inocencia y la pureza, mientras que su realidad es otra, y están implicadas en la muerte de otros individuos. Al mismo tiempo salen sonrientes como si no hubiera pasado nada: "y mientras se finge estrechar manos manchadas de sangre (...), a lo largo de la historia no ha habido un solo gobernante ni rey que no haya tenido responsabilidad en muertes" (p. 167). Ruibérriz de Torres, el amigo del protagonista, es un autor que escribe para otros, por eso lo llama Marías 'un escritor *fantasma, negro o nadie*' (p. 124). Aunque es un profesional "aplicado y con buen oído, de convencional talento" (p. 121). Sin embargo, nos presenta una realidad bastante triste, puesto que otros escritores menos aplicados, "con atroz oído y sin talento de ninguna clase" (p. 122), tienen mejor suerte que él porque son tenidos por "figuras y ensalzados y premiados (Literariamente)" (p. 122).

Lo más llamativo en *Mañana en la batalla piensa en mí* es que la voz narrativa es consciente de su condición de voz que conduce el discurso de la historia. Fijémonos en lo que dice el narrador en primera persona:

—¿Supo que se moría?

—No, no se le pasó por la cabeza en ningún momento. A mí tampoco. Fue muy repentino. —Qué sabía yo lo que se le había pasado por la cabeza, pero lo dije, era yo quien contaba (p. 308).

Se entiende de las palabras del narrador que él lo sabe todo, domina toda la situación y sabe hasta dónde pueden llegar los sucesos. Además, sabe que es el narrador de su propia historia, por esta razón suele hacer referencias claras a su

¹ Javier Marías, "La muerte de Manur", en *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 85.

quehacer narrativo: "Nadie me creería si lo dijera, lo cual sin embargo no importa mucho, ya que soy yo quien está contando" (p. 13). Él reconoce que tiene la libertad absoluta de decir u ocultar los hechos. Goza de una situación privilegiada, que le permite ofrecer al lector la noción dosificada de los sucesos: "Y ahora no sólo no hay nada que quiera saber sino que soy yo quien debe ocultar, es de mí de quien se pueden averiguar los actos y también los pasos o arrancarme un relato y obligarme a que cuente" (p. 136). A pesar de que Marías nos presenta una obra verosímil, pero el narrador reconoce desde el principio que su historia es ficticia y tiene un grado de irrealidad: "Hay un grado de irrealidad en lo que a mí me ha pasado" (p. 12). La función de la voz del protagonista es esencial, porque él es quien lleva toda la carga de tender puentes entre vivos y muertos, entre tiempos pasados y presentes, incluso entre todo lo que ve pasando ante sus ojos, para hilvanar un tejido coherente y armonioso de contactos de todo tipo.

La tensión en el discurso narrativo se halla a partir del encuentro del protagonista con la familia de Marta. Pero, el lector percibe que dicho encuentro no es natural, sino que es forzado. Aunque no pierde la verosimilitud. La dosificación de la información es, por su parte, otro de los logros de esta ficción. El narrador de esta novela no presenta los hechos de forma lineal, sino de forma fragmentada. Según Javier Marías, "cualquier narrador en primera persona, si es verosímil, es un narrador fragmentario, con sus dudas y disyuntivas"¹. El discurso sólo avanza gracias al uso continuo de los monólogos interiores del narrador, que aparecen entre comillas o sus largas cavilaciones, que figuran entre paréntesis. Pero, cabría destacar que la prolijidad oracional produce un ritmo lento en el relato. De todas formas, estos incisos reflexivos juegan un papel, puramente, **narrativo**. De ahí, nos importa más la manera de contar que los hechos narrados en sí. Óscar Tacca expresa que la voz del narrador es la única realidad de la novela². De esta forma, se pone de manifiesto la omnipresencia de la voz que cuenta la obra en cuestión. Javier Marías dice en una entrevista: "En mis novelas es muy importante quién tiene la voz (...) Tengo clara conciencia de que quien puede tener voz, puede

¹ Arantza Furundarena, "Entrevista a Javier Marías", *El Semanal*, 2/1/2000, p. 40.

² Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, p. 69.

mostrarse"¹. Esto quiere decir que el narrador tiene capacidad de criticar a los demás tal y como censura a sí mismo.

En el libro hay muchas repeticiones de manera que si el lector va saltando unos fragmentos, podrá retomar la trama sin perder el hilo narrativo. Creemos que el autor emplea la "frecuencia repetitiva"², o bien para dar más énfasis a la idea que quiere comunicar al lector y satisfacer sus necesidades personales, o bien para responder a obligaciones editoriales.

Del mismo modo, valdría destacar la capacidad de Javier Marías y su dominio del lenguaje, que maneja para crear una realidad verosímil. La obra en cuestión trata el tema de la soledad del hombre en las grandes ciudades. Eso es lo que llevó a Marías a ahondar con su pensamiento en zonas muy oscuras del ser humano. De esta forma, entendemos el afán del escritor de presentar un texto, que aborda las partes desconocidas entre la realidad y la ficción, mezclándolas, pero sin confundirlas³.

Llegando a la conclusión, podemos decir que en *Mañana en la batalla piensa en mí* se puede admirar el estilo refinado, las descripciones taxativas y la ironía. En esta parte final del trabajo, podemos decir que el relato de Marías presenta varios motivos temáticos, que reflejan una realidad polifacética. Además, a través de una historia bien construida y bien elaborada sale a la luz el poder creativo de su escritor. Hemos de resaltar que en este tejido novelesco la memoria y la imaginación son factores imprescindibles en una obra, que está basada sobre una serie de recuerdos. Los acontecimientos de esta narración han tenido tan sólo un testigo. Dicho testigo es un narrador que lo sabe todo, por esta razón esboza una realidad compleja y calidoscópica. Su voz domina el arte de narrar, por eso nos ha contado dos historias paralelas de forma muy sutil. Esa dualidad y ese paralelismo no se revelan al lector hasta que el mismo lector llegue a la parte final de la obra.

Hemos visto que los sucesos se cuentan a veces con humor y a veces con ironía y sarcasmo. A través de un lenguaje sobrio y claro, Marías pudo cristalizar

¹ Luis H. Castellanos, "La magia de lo que pudo ser. Entrevista con Javier Marías", *Quimera*, 87 (1989), p. 29.

² Miguel A. García Peinado, *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco/Libros, 1998, p. 152.

³ Véase Irene Zoe Alameda, "La voz narrativa como argumento constante", *Javier Marías*, Irene Andrés Suárez y Ana Casas (eds.), ob. cit., p. 74.