

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LIC. EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

ELECCIÓN, DETERMINISMO Y FATALIDAD EN EL PERSONAJE-NARRADOR DE MAÑANA EN LA BATALLA PIENSA EN MÍ

ANA LAURA MUÑOZ CALVO

DIRECTOR DE TESIS: DR. RAMÓN MORENO RODRÍGUEZ

México, D.F.



200519

Junio, 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la UNAM, con amor por darme luz aun en este tiempo de crisis.

Al Dr. Ramón Moreno R., no sólo por su apoyo como asesor para la creación de este trabajo, sino también por su comprensión como ser humano.

Con cariño a todos mis profesores de la carrera por haber invertido parte de su tiempo en la edificación de mi vida.

A Dios, por seguir aquí y por permitirme alcanzar el primer escalón de la cima que pretendo.

DEDICATORIAS

Dedico este trabajo a mis padres, con amor y respeto para corresponderles algo de lo mucho que me han brindado y enseñado: a mi padre, el cariño por los libros y lo que éstos encierran; y a mi madre por mostrarme lo sencillo y valioso de la vida: tomar en cuenta a los otros.

A mis queridos hermanos: Lety, Pepe, Lili y Norma, y a mis pequeñas: Vianney y Lupita, como un reconocimiento al gran papel que cada uno desempeña no sólo en su vida, sino también en la mía.

Con amor y profunda admiración para ti Alejandro, por tu amorosa paciencia en la difícil tarea de enseñarme a pensar. Espero que la vida nos siga imaginando juntos.

Con cariño para mis primeras amigas: Santa, Juanita, Silvia, Paty y Judith.

A mi abuelito, Eliseo Calvo, porque sé que esto te haría seguir pensando que soy trabajadora. Donde estés, ojalá puedas ver que por lo menos lo intento.

ÍNDICE

Introducción.....	p. 4
Contexto literario.....	p. 8
El narrador: técnica y reflexión.....	p. 16
Elección.....	p. 34
Del determinismo a la fatalidad.....	p. 62
Conclusiones.....	p. 81
Bibliografía.....	p. 85

INTRODUCCIÓN

La necesidad de conocimiento en todos aspectos ha hecho que los seres humanos busquen respuestas a las mismas (y quizá incontestables) preguntas durante diferentes épocas y de diversas formas, Octavio Paz lo explica así:

La respuesta cambia porque la pregunta cambia. La inmovilidad es una ilusión, un espejismo del movimiento; pero el movimiento, por su parte, es otra ilusión, la proyección de lo Mismo que se reitera en cada uno de sus cambios y que, así, sin cesar, nos reitera su cambiante pregunta — siempre la misma.

Esto se confirma con las teorías filosóficas y las corrientes artísticas que proponen soluciones distintas (según la época) a las mismas cuestiones ontológicas del hombre: el amor, la muerte, el sentido de la vida, la libertad, el tiempo, etcétera.

En el caso de la Literatura, el escritor plantea a través de su obra y desde su punto de vista su duda, su reclamo, su crítica, su propuesta o aquello que necesita decir al mundo y que no puede guardar para sí.

Desde su perspectiva propone o expone su respuesta, la cual sólo se diferencia de las anteriores en que es un nuevo planteamiento de la pregunta fundamental.

Es en este sentido que resulta interesante establecer un punto de unión entre el creador, la creación y el mundo dentro de una perspectiva literaria, ya que al ser una expresión humana, la literatura (como el resto de las artes) es capaz de reflejar ciertos aspectos de los individuos: sus relaciones, sus ideas, sus temores, sus creencias, en fin, lo profundo del hombre.

Así, la obra literaria adquiere sentido no sólo como expresión artística, sino además como acto comunicativo.

Mañana en la batalla piensa en mí es una novela que, a la manera de un fractal, nos ofrece distintos ángulos susceptibles de análisis. El mundo que nos presenta es tan vasto que resulta complicado elegir una sola dirección para su estudio. Nosotros hemos optado por buscar en ella a un hombre, al Hombre, y para esto echaremos mano de todo aquello que nos dé luz sobre uno de los aspectos más complejos del ser humano: su interior.

Nuestro objetivo con todo esto es demostrar cómo la elección, un acto cotidiano al que por lo mismo se suele restar importancia, puede no sólo determinar la vida de un sujeto, sino que además el conocerlo nos conduce hacia la filosofía de éste.

En el trayecto de esta investigación veremos cómo el personaje principal se enfrenta a un conflicto que sólo le acarrea inestabilidad, confusión e indefinición. Y para ello nos serviremos de todos los

elementos que nos aporten datos significativos sobre qué tipo de conflicto es, dónde se origina y qué dimensiones alcanza.

Para alcanzar nuestro propósito, será necesario primero lanzar una mirada hacia el exterior de la novela y luego hacia el interior de ésta, tomando como punto de partida a aquél que, como Virgilio hiciera con Dante, nos llevará de la mano para internarnos en un mundo alterno cuya única diferencia con el real es que está construido a escala.

Con la frase 'mirar hacia fuera' nos referimos a estudiar de forma panorámica el ámbito literario en el que surge *Mañana en la batalla piensa en mí*, cuál es el terreno que prepara el arribo de la nueva novela española. Qué se está haciendo en el campo literario español antes de que en el mapa de la narrativa se consolide Javier Marías como uno de los escritores más premiados de la década de los noventa. Cuáles son las características de la novela española en ese momento y cuáles de éstas recoge la obra que estudiaremos. Entre otros datos que veremos en el capítulo I, éstos serán de gran importancia para empezar nuestro recorrido por un terreno poco explorado, ya que aún no han aparecido en el horizonte del análisis y la crítica literarios trabajos dedicados a la narrativa de Javier Marías.

El capítulo III es el más extenso de la tesis debido a que en él se incorporó la información necesaria para sustentar nuestro trabajo (la que también servirá para el capítulo IV). En este apartado conoceremos el conflicto del personaje-narrador respecto a sus elecciones, y cómo esto determina su vida a la vez lo proyecta como un reflejo del hombre del siglo XX.

El capítulo IV resulta particularmente interesante, ya que partiremos de lo descubierto en el apartado anterior para señalar cómo el desconocimiento de los límites propios, o la negación inconsciente de éstos, hace caer al sujeto no sólo en el determinismo absoluto sino incluso lo hacen llegar a sentirse dominado por la fatalidad.

Hay una sección en la primera parte del capítulo IV que, a pesar de ser breve, nos permitirá ver actuar a una fuerza efectivamente ineludible: el Caos de mundo.

Finalmente buscaremos conocer cuál puede ser la pregunta o la respuesta que veladamente plantea esta novela, en tanto producción humana proveniente de una mentalidad que duda, que cuestiona su realidad y que busca un cauce expresivo a través del cual no sólo se proyecta una parte del mismo autor, sino que además se percibe el entorno que moldea la concepción del mundo no tanto de Javier Marías como del Hombre de nuestro tiempo.

I. CONTEXTO LITERARIO

Este primer capítulo está dedicado a contextualizar la obra de Javier Marías dentro del ámbito social y cultural español. Como punto de referencia y de partida tomaremos la caída del franquismo, ocurrida en la década de los setenta a raíz de la muerte de Francisco Franco en noviembre de 1975.

Iniciamos en tales años porque es cuando Marías empieza a publicar sus obras, de hecho, la primera salió a la luz en 1971: *Los dominios del lobo*. Y aunque *Mañana en la batalla piensa en mí* (obra que es el objetivo de este trabajo) fue publicada hasta 1994, consideramos necesario dirigir una rápida mirada a esos anteriores veinte años no sólo con el fin de ubicar nuestra novela en el ambiente cultural de España, sino también con el de conocer la evolución de la narrativa durante el periodo que va desde 1970 a mediados de los noventa.

Con base en este conocimiento podremos conocer las principales características de la novela que ahora nos ocupa, misma que ha dado

una gran proyección mundial a su autor como uno de los mejores novelistas jóvenes de España.

Partamos de que a finales de los sesenta y principios de los setenta, España estaba viviendo una apertura al mundo en todos sentidos: cultural, económico, social, político, etcétera. En cuanto a la literatura,

la nueva tendencia venía acompañada de una «teoría» literaria, que, a su vez, se apoyaba —y remitía a— escritores y críticos cuyos nombres y tesis básicas acerca de la literatura y el lenguaje se repetían una y otra vez, de manera casi encantatoria, en conferencias, artículos de periódicos y entrevistas: Pound, Lowry, Musil, Breton, Borges, Lewis Carroll, Hölderlin, Octavio Paz¹

Todavía seguirían el estructuralismo, el formalismo ruso, Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Julia Kristeva.

A esto se sumó el fin de las constricciones ideológicas que había empezado en los años sesenta, y que tuvo su punto climático con el ocaso del franquismo en los setenta, cuando el desmantelamiento de la política dictatorial puso fin a la censura de libros. Además, el crecimiento económico de la Península se reflejó inmediatamente en la transformación de la forma de vida de los españoles, básicamente en la modificación de hábitos durante su tiempo libre: el avance económico atrajo la expansión de los adelantos tecnológicos, lo cual provocó que el libro perdiera terreno como principal bien cultural.²

¹ Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana), Madrid. Castalia, 1979, p. 246.

Sin embargo esto no fue del todo negativo porque, si bien el libro adquirió un carácter más de mercancía que de bien cultural, ante la competencia tecnológica y frente a la nueva libertad de expresión, los escritores iniciaron una escalada en busca de diversas e innovadoras formas de novelar, animados además por la oleada de renovación que proporcionaron la narrativa del *Boom* hispanoamericano y el reconocimiento de la literatura universal hasta entonces marginada o desconocida en el país. De esta manera,

la ideología empezó a ser sustituida [...] no sólo por el deporte, los viajes y la buena mesa, sino además por las exposiciones, los libros, la ópera, los conciertos [es decir] por el atractivo escaparate de una oferta cultural tan variopinta como es viable cuando la riqueza y las conveniencias del mercado se unen a la falta de criterios estéticos tajantes y a la destrucción de la secuencia y la ordenación tradicionales en la percepción de los cambios artísticos.³

Es decir, con el término de la literatura comprometida y de la excesiva complejidad impuesta por las vanguardias, los novelistas no sólo acceden a la libertad ideológica, sino también a una reapertura al mundo que los coloca frente a una gran influencia de temas y técnicas narrativas.

Para entonces, la literatura (cuanto más libre) fue más accesible, dando así origen a una nueva generación de lectores que no se inclinaban ya por una literatura específica, según su propia tendencia política, por ejemplo, sino atendiendo a una identificación plena con el texto.

²Cfr. Javier Pradera. "El libro: industria y mercado". en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*, vol. IX. p. 72.

³ Francisco Rico. "De hoy para mañana: La literatura de la libertad". en F. Rico, *op. cit.*, p. 88.

De esta diversidad y cosmopolitismo inyectados a los escritores y a los lectores, se derivó un tipo de narración experimental entre cuyos autores se hallaban: Álvaro Pombo, Félix de Azúa, Gonzalo Torrente Ballester, Enrique Vila Mata y Javier Marías, que empezaba a destacar entre el gran número de novelistas recién surgidos. Hubo novelistas que a pesar de ser un poco mayores que éstos, entraron en el grupo renovador por el estilo que adoptaron, como es el caso de Manuel Vázquez Montalbán y Juan Benett.

Los rasgos sobresalientes de la narrativa en este periodo son: la tendencia hacia el formalismo y el expresivismo lingüístico, la revaloración de la imaginación, atención al estilo, preocupación por la estructura e indagación de la conciencia. Una característica importante es que para entonces los escritores empiezan a asimilar complejas técnicas narrativas, entre ellas está el contar una historia personal y a partir de ésta jugar con el punto de vista, los personajes, el tiempo, el espacio, en fin, con todos los elementos posibles.

Aunque es hasta mediados de los ochenta que Javier Marías comienza a llamar la atención de la crítica sobre sus obras, ya a finales de los setenta aparece ubicado como parte de un grupo de escritores que se hace notar por su tendencia antirrealista, junto con Alberto Cardín y Félix de Azúa.

Para 1980 España ya había alcanzado una compenetración con el resto de los países occidentales, con los cuales tenía una importante afinidad: el predominio de un fuerte pluralismo cultural. Esto se debió en gran parte a la incorporación del país ibérico al fenómeno universal del consumo generalizado. A tal apertura correspondió una reacción en el campo literario, donde el ideal colectivo del compromiso social que

caracterizara a generaciones anteriores se vio desplazado por el ámbito de la vida privada.

La novela española gozaba para entonces de un enorme auge auspiciado por la libertad de tendencias, una cita de Francisco Rico ilustra perfectamente la situación de los novelistas en este periodo:

Los narradores le han perdido el miedo a los patrones del género [...] las mismas armas de siempre vuelven a esgrimirse ahora sin rubores, por voluntad libérrima del escritor y para conquistar al lector, no tras penosos rodeos, haciéndole pasar antes por la adhesión a unas consignas estéticas o ideológicas sino directamente por la fuerza del texto.⁴

Es decir, que el escritor tenía que ganarse al lector no por el hecho de que ambos pertenecieran al mismo conglomerado ideológico, sino por hacerlo sentir identificado con las situaciones que se suscitan en la novela, por dejar una distancia breve (aunque no fácil) entre el texto y el lector.

A principio de los ochenta ya era perfectamente diferenciable un grupo de nuevos novelistas que había logrado captar el interés no sólo de los lectores, sino además de las editoriales y los medios de comunicación: Jesús Ferrero, Alejandro Gándara, Arturo Pérez Reverte, Soledad Puértolas, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina y Javier Marías, en una etapa ya más madura literariamente hablando.

Sin embargo, no es posible aún referirnos a este grupo como una generación porque la falta de perspectiva lógica sobre la literatura más

⁴ F. Rico, "De hoy para mañana: La literatura de la libertad". en *op. cit.*, p. 92

cercana, hace difícil establecer generaciones precisas, ya que siempre es necesaria la objetividad que proporciona la distancia temporal.

Además, estos escritores no tienen un elemento de cohesión que les permita presentarse como un grupo homogéneo. Nora Catelli afirma que "tal vez pueda decirse que nada o muy poco une a los jóvenes narradores que se inician en España a principios o mediados de los 80, pero sólo a condición de que se añada de inmediato que eso es precisamente lo que los une."⁵

Las principales características de estos escritores son: exotismo en los escenarios, gusto por un ambiente íntimo y por el estudio de la soledad; en esta narrativa el narrador adquiere gran importancia, ya no es simplemente el que refiere la historia, sino el encargado de comunicar una cosmovisión.

La sustitución del realismo social, enfocada principalmente a innovar en el campo de la estructura narrativa, merece mención aparte ya que implicó una gran ruptura en la tendencia literaria que se había mantenido durante varios años.

En este complejo novelístico, en el que priva un ambiente caótico con respecto a la clasificación de corrientes bien definidas, empieza a consolidarse la obra de Javier Marías con la publicación de *Todas las almas* (1989) y más tarde con *Corazón tan blanco* (1992). Pero es casi hasta la mitad de la siguiente década (1990) cuando la publicación de *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) le da un lugar ya importante dentro de las letras españolas de fin de siglo.

Una vez situado nuestro autor en el contexto social y literario que lo produce, conviene realizar un acercamiento a la novela que nos interesa con el fin de conocerla un poco más.

Mañana en la batalla piensa en mí es una novela que efectivamente no refleja ni mucho menos propone una ideología política. Lo mismo sucede con la preocupación social: lo que fuera un poderoso estandarte todavía para los antecesores de Marías, ahora pasa a segundo término. Con esto, nuestro escritor demuestra que a él no le interesa escribir sobre España, su narración no se ocupa de una mirada localista y por lo mismo tradicional, sino por el contrario, es una mirada que se despliega en dos direcciones:

- a) atiende a un cosmopolitismo que nos confirma la influencia de elementos tanto temáticos como formales.
- b) se concentra en mostrarnos, no a un sujeto español ante una circunstancia cualquiera, sino al Hombre frente a un problema ontológico.

El mismo Javier Marías expresa al respecto:

Yo no quería hablar de España [...] era, justamente, la conciencia de no desear escribir necesariamente sobre España ni necesariamente como un novelista español. Este rechazo se basaba en parte en razones literarias: como todo el mundo sabe pero no todo el mundo está dispuesto a reconocer, la tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista.⁶

⁵ Nora Catelli, "Aires nuevos: 1984-1985", en F. Rico, *op. cit.*, p. 385

⁶ *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1995, p. 49.

Otro factor que muestra la novela es el estudio de la soledad: Marías nos presenta a Víctor Francés (personaje-narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí*) como un sujeto solo que busca compañía constantemente. Incluso el propio Víctor dice ser un escritor de discursos, lo que para él equivale a ser un fantasma, puesto que todo el tiempo permanece en el anonimato. La evocación del fantasma sugiere soledad porque no es común imaginar a uno normalmente acompañado por alegre equipo.

Hay otros momentos en que también se percibe el tratamiento de la soledad: entre los sobrenombres que recibe el Único están 'el Solitario' y 'el Solo'. Téllez aparece como un hombre viejo y tan solo que la idea de ocupar su tiempo aunque sea de manera relativa le entusiasma como a una chiquillo. O también podemos pensar que lo que mueve a Marta para buscar la compañía de otros hombres aparte de su marido es la soledad, quizá les sucede lo mismo a Celia y a Deán (en su caso, con la enfermera Eva). Hay muchos más ejemplos, pero no nos ocuparemos en este trabajo de ello.

Finalmente, *Mañana en la batalla piensa en mí* recoge la gran importancia que se da al narrador como punto de vista que organiza el relato y a través del cual se establece la relación entre el autor y el lector. Esta característica es tan relevante para nuestro análisis que preferimos dedicarle el capítulo siguiente:

II. EL NARRADOR: TÉCNICA Y REFLEXIÓN

En su primera parte, este capítulo tiene como objetivo establecer las características formales que posee la persona narrativa de la novela *Mañana en la batalla piensa en mí*, lo cual resulta un análisis un tanto ecléctico, debido a que hay diferentes teorías sobre la estructura de la novela y de cada clasificación revisada se abordarán sólo las partes que conforman al narrador de la novela citada.

En la segunda veremos cómo a través del punto de vista de este narrador es posible llegar a dos aspectos importantes: la doble vertiente que alimenta a la obra y, mediante ésta, un acercamiento a la cosmovisión o concepción del mundo del autor implicado.

1. Técnica

Lo primero es recordar que una narración se clasifica atendiendo al pronombre gramatical detrás del cual se esconde el narrador, y puede ser narración en primera, segunda o tercera persona:

1ª.) Cuando el narrador desempeña algún papel en la historia; es un individuo dentro de lo relatado por él mismo.

2ª.) Es poco usual y aquí el narrador se dirige a su(s) personaje(s) con el pronombre tú.

3ª.) En esta clase, el narrador no participa en la historia que cuenta, sólo relata pero no es ningún personaje.

Nuestra novela pertenece al tipo de narraciones en primera persona porque está ordenada a partir de la visión de un sujeto que ha participado en los hechos, y ahora se dispone a contarnos su experiencia.

Lo primero para concretar mejor esta figura central, es iniciar con la relación que se establece entre la voz narradora y el objeto de su narración, es decir, entre el narrador y el discurso. Ya vimos que se trata de un sujeto que se expresa en primera persona, ahora necesitamos saber qué posición ocupa con respecto a la historia que va a contar: puede estar dentro o fuera de ella, participar en los hechos o no, narrar su propia historia o una ajena, etcétera. Veamos la clasificación que hace Gerard Genette (citado por Helena Beristáin):¹

- a) Es narrador extradiegético o heterodiegético si *no participa en los hechos relatados.*
- b) Es narrador intradiegético si *permanece dentro de la historia sin desempeñar ningún otro papel* sino el de narrador (hay alguna marca de su presencia como testigo que no interviene).
- c) Es narrador homodiegético si, *a la vez que narra, participa en los hechos como personaje.*
- d) Es narrador autodiegético si *es el héroe y narra su propia historia.*

¹ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1997. p. 357. Las cursivas son nuestras.

- e) Es narrador metadieético si *narra*, en su calidad de personaje de la diégesis o narración en primer grado, *una metadiégesis o narración en segundo grado*; es decir, si ubicado dentro de una primera cadena de acontecimientos toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro plano espacio/temporal, en otra situación, con otros personajes o con los mismos.

La importancia de este recurso radica en que es el elemento encargado de hacer aparecer a la historia como verdadera. La novela actual ya ha dejado atrás el excesivo uso del punto de vista omnisciente característico de la novela clásica, donde el narrador era un ser casi divino, una especie de dios que todo lo ve. Ahora la perspectiva del relato se pone en manos de un sujeto 'más humano' en la medida en que sólo puede ver y comprender lo que verosímilmente estaría dentro de las posibilidades de un hombre. Así, para que una historia dé la impresión de pertenecer a la vida auténtica, al narrador se le adjudica el punto de vista de un testigo humano contando o viviendo algo.

De ahí que el punto de vista no sólo nos dé información sobre el lugar que ocupa el narrador, sino además del grado de objetividad o subjetividad de los que nos será transmitido.

En el caso de *Mañana en la batalla piensa en mí* sabemos que se trata de un narrador homodieético porque Víctor Francés (nombre asignado a la voz) no sólo nos relata una historia desde dentro de la misma, sino que además toma la personalidad del actante principal, lo que le permite participar directamente en los hechos.

Al respecto, Alberto Paredes afirma que si "la función propia de la persona narrativa se deja a cargo de alguno de los personajes [...] el

sujeto de la enunciación y el del enunciado se condensan en una sola unidad: narrador-personaje".² Es decir, la voz narrativa se identifica con uno de los caracteres, lo cual da lugar a una división más, según el tipo de personaje del que se trate. Paredes hace la siguiente división, en la que sólo citamos la explicación para el primer caso, que es el de nuestro interés:

- a) Narrador-protagonista: "es alguien contando su propia historia. Se destaca especialmente la doble naturaleza del personaje-narrador: cronista y ente humano ficticio [...] es aquel que mejor puede llamarse 'representante' del autor en el texto..."³
- b) Narrador-personaje secundario.
- c) Narrador-personaje incidental.
- d) Narrador morfológico o primera persona morfológica.

Es importante saber a qué tipo de personaje se ha asimilado la voz relatora de nuestra novela porque a partir de ese punto de vista es que al lector le serán contados los sucesos. Aquí aparece uno de los elementos más importantes de la narrativa: la perspectiva, que es "el ángulo de visión, el foco narrativo, el punto óptico en el que se sitúa un narrador para contar su historia."⁴

La importancia de este recurso radica en que es el elemento encargado de hacer aparecer a la historia como verdadera. La novela actual ya ha dejado atrás el excesivo uso del punto de vista omnisciente característico de la novela clásica, donde el narrador era un ser casi divino, una especie de dios que todo lo ve. Ahora la perspectiva del

² Alberto Paredes, *Las voces del relato*, México, Grijalbo, 1994, p. 54.

³ Cfr. A. Paredes, *op. cit.*, p.55-71.

⁴ Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1989, p. 96.

relato se pone en manos de un sujeto 'más humano' en la medida en que sólo puede ver y comprender lo que verosímilmente estaría dentro de las posibilidades de un hombre. Así, para que una historia dé la impresión de pertenecer a la vida auténtica, al narrador se le adjudica el punto de vista de un testigo humano contando o viviendo algo.

De ahí que el punto de vista no sólo nos dé información sobre el lugar que ocupa el narrador, sino además del grado de objetividad o subjetividad de lo que nos será transmitido.

En la historia de *Mañana en la batalla piensa en mí* la voz que narra se asimila al personaje principal, cuya función obviamente es ser un narrador-protagonista que desempeña un doble papel: además de relator es un sujeto participante de la historia, en la que refiere a sí mismo como un 'yo':

Nadie me creería si lo dijera, lo cual sin embargo no importa mucho, ya que soy yo quien está contando, y se me escucha o no se me escucha, eso es todo.⁵

Esta posición del narrador homodiegético conlleva una ventaja ya que al compartirnos sus memorias, diario íntimo o un suceso que directamente le afectó (como es el caso de nuestro personaje), se introduce fácilmente en el relato, lo que le da un lugar privilegiado pero limitado:

a) Privilegiado en tanto que le es dado conocer todo lo que va a contar, porque son hechos a los que ha asistido: Víctor Francés conoce a una mujer, sale un par de veces con ella y en la tercera cita ella muere,

⁵ Javier Marías. *Mañana en la batalla piensa en mí*. Alfaguara, Madrid, 1997. p. 13. A partir de aquí, al final de las citas que pertenezcan a la novela estudiada, sólo se marcará la página fuente entre parentesis.

¿cómo fue que Víctor aceptó ir a esa reunión, qué pasó durante ella, qué se derivó de ese día y hasta dónde nos va a ser contado?, sólo él lo sabe:

yo sigo en su alcoba y eso hace que su muerte parezca menos definitiva porque yo estaba allí también cuando estaba viva, yo sé cómo ha sido todo y me he convertido en el hilo: sus zapatos para siempre vacíos y sus arrugadas faldas que no serán planchadas tienen aún explicación e historia y sentido, porque yo fui testigo de que los usaba, de que los tuvo puestos [...] y vi cómo se los quitaba con los propios pies al llegar a la alcoba y su estatura disminuía de pronto haciéndola más carnal y apacible, puedo contarle y puedo por tanto explicar la transición de su vida a su muerte (p. 63.)

El relator conoce incluso el punto muerto en que inicia la historia y el momento en que ésta concluye, tiene el control de lo que cuenta, por eso puede decidir qué contar u ocultar de su experiencia y cómo hacerlo:

Se lo ocultarán su padre y su tía y sus abuelos si los tiene, como hacen todas esas figuras siempre con las cosas que juzgan denigrantes o desagradables; no sólo se lo ocultarán a él, sino a todo el mundo, la muerte horrible o ignominiosa, la muerte ridícula y que nos ofende. Pero en realidad también a ellos les será ocultada, por mí --no han asistido--, el único que sabe algo: nadie sabrá jamás lo que ha ocurrido esta noche. (pp. 75 y 76)

Con esto, el personaje-narrador nos demuestra su arbitrariedad porque indudablemente hay momentos que no nos son relatados, y aun si lo son no tenemos la certeza de que efectivamente hayan sido así: Víctor puede alterar los hechos y ponerlos a su favor. Por ejemplo,

¿quién nos asegura que dentro de la palabra 'nadie' (en la cita de arriba) no están los lectores? Esto quiere decir que ni siquiera nosotros recibiremos la historia tal como fue.

b) Por otra parte, tenemos que el ser un narrador homodiegético también es una posición limitada por subjetiva: es simple y exclusivamente su punto de vista el que tendremos, en oposición a la omnisciencia objetiva que caracteriza al narrador extradiegético.

Por lo tanto, la visión que tiene el lector en esta novela es limitada, parcial y circunscrita a la subjetividad del personaje. Esto significa que yo como lector no voy a saber o conocer más de lo que el narrador diga, sólo percibiré lo que para él es posible conocer, ver o escuchar, lo que quiera contar y la forma en que lo quiera hacer, porque no está dotado de la visión totalizadora que es propia de los narradores omniscientes, quienes no sólo saben lo que hacen otros personajes, sino también lo que sienten o piensan.

En *Mañana en la batalla piensa en mí* no se da esta perspectiva omnisciente, pues cuando Víctor tiene la necesidad de llenar ciertos vacíos de información recurre a sus conjeturas, que expresa no como afirmaciones sino como meras suposiciones dichas mediante tiempos verbales como el pretérito imperfecto, el futuro, el futuro perfecto e incluso el condicional perfecto. Por ejemplo, en la nota que sigue se ve claramente que al no saber lo que pasó, Víctor supone lo que Deán pudo haber hecho hasta antes de encontrarse con él:

La irritación o tensión de la noche anterior al teléfono reapareció al instante, *como si la hubiera mantenido encendida e intacta durante 24 horas o más desde que había colgado, como si no se hubiera acostado ni*

hubiera ido al trabajo ni hubiera visto nadie en el entretanto y se hubiera limitado a esperarme toda la noche. (p. 373)

En esta otra nota, Víctor hace una hipótesis sobre un momento futuro que no sabe cómo será, pero lo imagina:

'Mi presencia aquí será borrada mañana mismo', pensé, 'cuando Marta esté bien y repuesta: fregaré los platos resacos de nuestra cena y plancharé sus faldas y airearé las sábanas hasta las que no habré llegado, y no querrá acordarse de su capricho ni de su fracaso. Pensará en su marido en Londres reconfortada y deseará su vuelta, mirará por la ventana un momento mientras recoge y restablece el orden del mundo. (p. 33)

Víctor reconstruye lo que probablemente pasó o supone lo que pasará apelando a su sentido común y a su conocimiento previo sobre el mundo. Y con la misma espontaneidad con la que expresa esas suposiciones, nuestro narrador-personaje llena otros espacios pero ahora con sus reflexiones, y esta es la acción que nos conduce sobre una doble vía: la historia y el pensamiento, la anécdota y la reflexión.

Resumamos ahora lo que las consideraciones anteriores nos dicen acerca del narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí*: en primer lugar se trata de un ente ficticio en el que confluyen la voz que relata los sucesos y el personaje que los actúa. En segundo, tenemos que es un sujeto creado con atributos humanos que cuenta ciertos acontecimientos relevantes de su historia. Y en tercer lugar, es un personaje que no se nos presenta ya hecho, es decir, con una psicología definitiva desde el principio de la novela, sino por el contrario, Víctor nos permite irlo conociendo a medida que corre la acción, a través de la

actitud que muestra frente a los sucesos que ocurren, y del efecto de éstos en su psiquis. Todo esto gracias a la perspectiva que le fue asignada como narrador.

A través de este punto de vista nos acercaremos al autor, o mejor dicho a una variante de éste, ya que el narrador "No es nunca el propio autor, estrictamente hablando [...] él mismo es una ficción, pero entre este pueblo de personajes ficticios, todos naturalmente en tercera persona, él es el representante del autor, su persona."⁶

Nosotros diríamos que el narrador es más bien una 'parte' del autor, de su persona, en tanto que es y nos muestra todo aquello con lo que el novelista quiso formar ese universo de ficción.

Para explicarlo mejor retomaremos las ideas de Paul Ricoeur⁷ respecto al autor implicado, las cuales nos dicen que cuando se hace un análisis estructural de la novela es válido y necesario hacerlo pensando en la autonomía semántica del texto, es decir, separar al texto de su autor y estudiar aquel como un mundo autónomo que significa por sí mismo, independientemente de la inteligencia que lo concibió.

Pero el análisis estructural hace a un lado las estrategias de persuasión en tanto que analiza la obra solamente como creación narrativa y no como objeto de comunicación.

Ver el texto como una composición narrativa nos hace atender, desde el campo del análisis estructural, a la voz narrativa y al punto de

⁶ Michel Butor, citado por A. Paredes, *op. cit.*, pp. 54 y 55.

⁷ Cfr "Mundo del texto y mundo del lector", en Françoise Perus (comp.), *Historia y literatura*, Mexico. Instituto Mora/UAM, 1994. (Antologías Universitarias. Nuevos Enfoques en Ciencias Sociales), pp. 222 y 261.

vista, y no decimos que cualquiera de estas dos técnicas son precisamente el autor. Pero si vemos a la novela como inmersa en el terreno de la comunicación, entonces es obligado pensarla desde el ámbito de la retórica de la ficción, la cual nos lleva directamente a las estrategias que utiliza el escritor para persuadir al lector. Estos artificios no pueden ser atribuidos a la voz narrativa ni al punto de vista puesto que éstos mismos son parte de aquellas. En cambio sí conocemos la mano que está detrás de esas estrategias: la del autor implicado.

¿Por qué no la del autor? Ricoeur, basándose en Wayne C. Booth,⁸ nos dice que el autor implicado es la adopción de una máscara o disfraz que hace el autor real con la intención de esconderse detrás de un "second self" (segundo yo).

Pero no es simplemente que, en nuestro caso, Javier Marías se agazape atrás de un escritor de discursos llamado Víctor Francés, no es tan directo: no es Marías el que se halla en la novela, sino una selección que él hizo consciente o inconscientemente de sí mismo para organizar el texto y hacerlo comunicable introduciendo maniobras que regulan la intensidad de verosimilitud en la obra. Estas técnicas son las estrategias de persuasión que nos sugieren la presencia del autor implicado.

2. Reflexión

En el transcurso del mundo narrativo de *Mañana en la batalla piensa en mí* se destaca una conciencia reflexionante que se cuestiona y replantea su propia realidad, ¿es el narrador?, ¿el autor?, ¿quién es?

⁸ Cfr. Wayne C. Booth, citado por P. Ricoeur, *op. cit.*, pp. 226-233.

De entrada podemos pensar que las reflexiones son de Víctor, que son el resultado de su percepción de ciertos sucesos o situaciones trascendentales como el engaño, el saber, el ignorar, lo que conlleva el hecho de contar o de ocultar algo, la irreversible marcha del tiempo y sus consecuencias, el olvido, el elegir o el no hacerlo, lo que sucede y lo que no pasa, la vida, la muerte...

Tantas cosas suceden sin que nadie se entere ni las recuerde. De casi nada hay registro, los pensamientos y movimientos fugaces, los planes y los deseos, la duda secreta, las ensoñaciones, la crueldad y el insulto, las palabras dichas y oídas y luego negadas o malentendidas o tergiversadas, las promesas hechas y no tenidas en cuenta, ni siquiera por aquellos a quienes se hicieron, todo se olvida o prescribe [...] cuán poco va quedando de cada individuo, de qué poco hay constancia, y de ese poco que queda tanto se calla, y de lo que no se calla se recuerda después tan sólo una mínima parte [...] Todo el tiempo es inútil [...] cuanto acontece, cuanto entusiasmo o duele en el tiempo se acusa sólo un instante, luego se pierde y es todo resbaladizo [...] Es tanto más lo que sucede a nuestras espaldas, nuestra capacidad de conocimiento es minúscula, lo que está más allá de un muro ya no lo vemos [...] no podemos estar más que en un sitio en cada momento, e incluso entonces a menudo ignoramos quiénes nos estarán contemplando o pensando en nosotros, quién está a punto de marcar nuestro número, quién de escribirnos, quién de querernos o de buscarnos, quién de condenarnos o asesinarlos y así acabar con nuestros escasos y malvados días, quién de arrojarnos al revés del tiempo o a su negra espalda. (pp. 76 y 77)

Pero no es precisamente Víctor quien se dirige a nosotros, como pudimos ver en el apartado anterior respecto al autor implicado. Y es por esto que tales razonamientos nos orientan hacia un punto delicado por complejo y polémico ya que además de relatar una historia, es posible que el narrador-personaje protagonista también aporte datos sobre el pensamiento o filosofía del autor,⁹ sobre su concepción del mundo.

Esta afirmación desde luego no es fácilmente demostrable si se toma en cuenta que la ecuación *persona narrativa=cosmovisión del autor* no es precisamente una fórmula directa, es decir, el pensamiento del narrador no siempre ni forzosamente equivale al del escritor, sin embargo eso no significa que una obra pueda concebirse como algo aislado o independiente de su creador. Al respecto, Bourneuf y Ouellet explican que

Una larga tradición crítica nos ha acostumbrado a considerar al personaje de novela como una suma de experiencias vividas o proyectadas [...] una amalgama de las observaciones y virtualidades de su autor: aventuras emprendidas o abortadas, posibilidades

⁹ Para explicar cómo mediante el punto de vista asignado al narrador se puede obtener información sobre la cosmovisión del autor, Bourneuf y Ouellet se basan en un estudio hecho por Georges Blin, quien (influenciado por Jean Paul Sartre) afirmó que "Las restricciones de campo concretadas en la utilización del monólogo interior o del <ángulo subjetivo de un personaje preponderante> son una manifestación del <credo relativista> de su autor: <encerrados en el aquí -y- ahora de nuestra evidencia sensible> estamos condenados a tener una visión fragmentaria de las cosas". Estas afirmaciones son de G. Blin y aparecen en el libro *Stendhal et les problèmes du roman*. Corti, París, 1954, según nota de Bourneuf y Ouellet (*op. cit.*, p. 111).

Por su parte, Alberto Paredes (*op. cit.*, p. 36) aclara que un texto narrado tanto en primera persona, a partir del personaje protagonista, como en tercera persona omnisciente, implica una elección que apunta hacia el autor del texto en cuanto escritor, es decir, aporta "datos que nos llevan de la obra al pensamiento general, a la cosmovisión del autor". Asimismo, y recurriendo a una frase también de Sartre que dice: "Toda técnica implica una filosofía". Paredes manifiesta que "el narrador es una de las piezas básicas en la reconstrucción de la filosofía del autor. Su labor adquiere mucha importancia porque favorece el conocimiento del pensamiento del autor".

inexploradas, sueños, frustraciones o recuerdos, en suma, una proyección de todos los yo que jamás vieron la luz.¹⁰

Así, aunque a partir del siglo XVIII los escritores han utilizado todo tipo de recursos literarios con el objetivo de desaparecer de su obra, resulta difícil que en el contenido o en la forma de una novela no se refleje temática o formalmente algo del autor (como ser humano y escritor), "ya que el yo del autor pone al alcance del narrador un saber que proviene de su formación intelectual, su experiencia, su competencia, etc."¹¹

Es decir, que el creador plasma algo suyo en el sujeto que narra, puesto que se trata de una instancia que proviene de sí mismo, una especie de desdoblamiento. Wayne C. Booth, citado por Paul Ricoeur, dice: "Aun cuando el autor puede hasta cierto punto escoger sus disfraces nunca puede escoger desaparecer del todo."¹²

Todo esto quiere decir que abierta o veladamente, desde un personaje o desde una 'conciencia' omnisciente, escondido detrás de algún recurso, o autonombrándose como 'el que cuenta', el creador siempre sembrará algo de sí mismo en su obra.

Desde esta perspectiva, y a través de un doble discurso, el autor implicado nos hace partícipes de la forma de pensar, de percibir la realidad o simplemente de la manera de novelar de Javier Marías.

¹⁰ R. Bourneuf y R. Ouellet, *op. cit.*, p. 194.

¹¹ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 356.

¹² Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, en P. Ricoeur, "Mundo del texto y mundo del lector", en *Historia y literatura*, Françoise Perus (comp.), México, Instituto Mora-UAM, 1994. (Antologías Universitarias. Nuevos enfoques en Ciencias Sociales). P. 228.

Como decíamos, nos hallamos frente a hondas reflexiones que corren paralelas al desarrollo de la historia, y que nos permiten conocer las dos caras de una misma moneda: el narrador como un elemento formal lleno de contenido y a la vez como un portavoz del autor implicado, cuyas reflexiones se nos presentan como la posible conciencia del autor o como un acercamiento a ésta.

Javier Marías plasma estos pensamientos en la novela con un orden establecido deliberadamente en forma paralela a la anécdota y además las entreteje de tal manera que junto con el relato forman una especie de novela-análisis reflexivo con una marcada tendencia a la filosofía (ésto no es de extrañar dada la gran vena filosófica que le viene de su padre).

El autor implicado se vale de la historia de su novela para meditar sobre aspectos que siempre han preocupado al hombre: el tiempo, la muerte, la vida, la soledad, el conocimiento, el miedo, el engaño, etcétera. La mayoría de las veces hace estas reflexiones a través de Víctor, y sólo otros dos personajes presentan, a veces, este mismo tipo de discurso reflexivo: *el Solitario*

... al igual que el príncipe deja de ser disoluto cuando se convierte en rey, como si nuestras acciones y personalidad las determinara en parte la percepción que de nosotros se tiene, como si llegáramos a creernos que somos otros de los que creíamos ser porque el azar y el descabezado paso del tiempo van variando nuestra circunstancia externa y nuestros ropajes. O son los atajos y los retorcidos caminos de nuestro esfuerzo los que nos varían y acabamos creyendo que es el destino...
(p. 174)

y Deán:

Hay cosas que uno debe saber de inmediato para no andar por el mundo ni un solo minuto en una creencia tan equivocada que el mundo es otro por ellas. No es admisible pensar que todo sigue como estaba cuando todo está ya alterado o ha dado un vuelco, y es verdad que el periodo durante el que se permaneció en el error se nos hace luego insoportable [...] Lo que nos cuesta, lo malo, es que el tiempo en el que creímos lo que no era queda convertido en algo extraño, flotante o ficticio, en una especie de encantamiento o sueño que debe ser suprimido de nuestro recuerdo... (p. 215)

Esto nos permite confirmar que las reflexiones y la forma en que son presentadas ya no son exclusivas de Víctor Francés, sino de una conciencia rectora que parece dominar la narrativa de Javier Marías incluso más allá de *Mañana en la batalla piensa en mí*, como es el caso de *Todas las almas* y *Corazón tan blanco*, en las que igualmente aparece este discurso de tipo ensayístico. Por ejemplo, se percibe en *Todas las almas* (1989) cuando el protagonista se refiere al hecho de contar aquello que sabemos:

Todo lo que nos sucede, todo lo que hablamos o nos es relatado, cuanto vemos con nuestros propios ojos o sale de nuestra lengua o entra por nuestros oídos, todo aquello a lo que asistimos (y de lo cual, por tanto, somos algo responsables), ha de tener un destinatario fuera de nosotros mismos, y a ese destinatario lo vamos seleccionando en función de lo que acontece o nos dicen o bien decimos nosotros. Cada cosa deberá contarse a alguien —no siempre el mismo, no necesariamente—, y cada cosa va poniéndose aparte como quien ojea y aparta y va adjudicando futuros regalos una tarde de compras...(p. 165)

Esto nos demuestra que las estrategias introducidas en esta novela son similares a las de *Mañana en la batalla piensa en mí*, lo cual nos permite ver a su vez que los autores implicados de las dos novelas provienen del mismo saber o de la misma formación intelectual: Javier Marías.

Hay un detalle que vale la pena mencionar: los pensamientos que se ofrecen en el discurso de la novela que estudiamos no abordan en ningún momento la situación de España, son más bien una especie de introspección, un sondeo hacia el interior del hombre. En el capítulo I vimos por qué Marías no escribe sobre España, y esto se confirma en *Mañana en la batalla piensa en mí*, donde sólo hay breves referencias a la Guerra Civil que en ningún momento dejan traslucir sentimiento alguno o crítica al respecto, como es el caso de esta nota:

Me pareció ver un Spitfire, y un Messerschmitt 109, un biplano Nieuport y un Camel y también un Mig Rata, como se llamó a este avión ruso durante la Guerra Civil de esta tierra; y también un Zero japonés y un Lancaster, y tal vez un P-51H Mustang con sus sonrientes fauces de tiburón pintadas en la parte inferior del morro; y había un triplano, podía ser un Fokker y quizá era rojo, y en ese caso sería el del Barón Von Richthofen: cazas y bombarderos de la Primera y Segunda Guerra Mundial mezclados, alguno de la nuestra y de la de Corea, yo los tuve también de niño, no tantos, qué envidia, (p. 37)

Con esto no queremos decir que la novela carece de elementos que hablen de España o que hagan referencia a ese país, sino que éstos no están enfocados exclusivamente a presentar un retrato de España como hicieran en su momento los escritores de medio siglo o de la posguerra, quienes más bien crearon novelas de tipo histórico o social

en las que lo más importante era decir cómo se hallaba en ese entonces la península ibérica.

Volviendo al tema que veníamos desarrollando, tenemos que este doble discurso (historia y reflexiones) se entrelaza a lo largo de toda la novela pero sin confundirse, ya que el desarrollo de la acción se diferencia de los momentos en que el narrador reflexiona porque entonces no hay un avance de la anécdota, sino que en plena narración Víctor hace una pausa y luego de meditar aborda nuevamente la historia, enlazando ambas cosas como se puede notar en la siguiente cita, a la cual le anteceden 23 renglones de cavilaciones:

es sólo la fatiga que trae la sombra lo que impele a veces a contar los hechos, como se deja ver de repente quien se escondía, el perseguidor como el fugitivo, simplemente para que acabe el juego y salir de lo que se ha convertido en una especie de encantamiento. Como yo me dejé ver por Luisa aquella tarde después de seguirla a la salida del restaurante...(p. 260)

Mariás unifica estos dos aspectos a través del lenguaje: en la historia predomina un estilo un tanto frío y calculador, y ese mismo tono es el que caracteriza las reflexiones, evitando así una ruptura en la continuidad de la narración a pesar de las incontables digresiones. Las dos instancias (anécdota y reflexión) creadas como unidades complementarias, determinan el desarrollo narrativo de tal manera que en el lector queda la idea de una fusión o indisolubilidad de los dos discursos.

Vimos que el narrador Víctor Francés puede ser también un camino mediante el cual es posible acceder a la filosofía o a la

concepción del mundo de Javier Marías, lo que se trasluce no sólo en esas reflexiones que nos hablan de un esfuerzo por entender la realidad y por tratar de comprender lo que a veces es incomprensible:

'Seguimos los dos aquí, en la misma postura y en el mismo espacio, aún la noto; nada ha cambiado y sin embargo ha 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. 404)

sino que también se percibe mediante el universo que es la misma novela, es decir, de la selección y ordenación de los elementos temáticos y formales con que el autor decidió dar vida al universo de su obra.

Mañana en la batalla piensa en mí es una novela que da cauce al pensamiento de su autor y que nos permite conocer otra manera de ver el mundo. Así, la revelación de Javier Marías como ser que requiere una vía de expresión se halla en la propia novela. Podemos decir que su literatura cumple en última instancia con satisfacer la necesidad comunicativa que (convertida en novela) muestra una cosmovisión personal.

III. ELECCIÓN

Este capítulo se propone un acercamiento al acto de elección de Víctor Francés, personaje-narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí*, a través del cual podremos confirmar cómo las elecciones libres que el sujeto hace lo conducen a una situación envolvente a partir de un suceso que él no eligió, pero que pudo afrontar de otra manera; veremos además cómo la actitud que muestra ante sus elecciones nos permite conocer su cosmovisión.

El soporte teórico que sustenta el análisis está apoyado en conceptos tomados de diferentes filósofos como Aristóteles, Erich Fromm, Jean-Paul Sarte, Nicola Abbagnano, José Ferrater Mora, Risieri Frondizi y Fernando Savater. La mayoría de los cuales también será el sustento para las ideas del siguiente capítulo.

Cabe aclarar que la primera parte de esta sección está dedicada a la base teórica sobre libertad y elección, y a aquellos elementos que tienen que ver con éstas; la segunda es la aplicación de dicha base al análisis de la obra. Consideramos que esta organización será una manera más práctica de acercarnos a los fines perseguidos sin caer en confusiones que enturbien la comprensión del análisis.

1. Las teorías

Es conveniente iniciar suponiendo que Víctor es un sujeto libre, dueño de equis número de posibilidades determinadas. De entrada no percibimos elementos que indiquen que actúa bajo la coerción de un factor externo que lo obligue.

Independientemente de esto nada nos dice que carezca de libertad o de conciencia, ya que además parece ser un sujeto mentalmente sano, que no se nos presenta como un adicto o un psicópata, afirmación de la que tampoco existe contradicción en la novela. Digamos que Víctor Francés tiene la libertad de decir *sí o no, lo hago o no lo hago, lo quiero o no lo quiero, me conviene y lo tomo o no*, etc. Es un tipo común condicionado como cualquier otro a factores que pueden ir desde lo biológico hasta lo cultural pero, dentro de lo que es posible: libre.

Libertad

Hablemos sobre Libertad para conocer la forma en que promueve la posibilidad de elección del sujeto y cómo el resultado de ésta amplía o disminuye tal libertad.

El estudio de la libertad como característica potencial del hombre es algo que a pesar de haber sido ya bastante cuestionado y analizado no está concluido. Por el contrario, es un tópico que resurge una y otra vez por la necesidad del hombre de conocer más sobre sí mismo.

El problema de la libertad ha provocado una amplia gama de respuestas que van desde la doctrina de la libertad absoluta hasta el fatalismo más acendrado, por lo que no es fácil hablar de ello debido a

lo amplio y polémico del asunto: es uno de los temas que ha significado un verdadero conflicto para el hombre, y por tanto una de las muchas interrogantes que éste ha tratado de esclarecer sin llegar a una definición precisa que no se enfrente a otras teorías al contradecirlas o cuestionarlas.

Existen tantos teóricos como doctrinas que han tratado de responder a las preguntas que surgen en torno al problema de la Libertad, por ejemplo, Nicola Abbagnano¹ expone los tres significados fundamentales de la Libertad que corresponden a tres concepciones distintas:

- a) "*Libertad como autodeterminación o autocausalidad*, según la cual, la Libertad es ausencia de condiciones y de límites". Esta concepción explica que es libre lo que es causa de sí mismo, que se hace a sí mismo autodeterminándose. Se trata de una Libertad absoluta, incondicional, que no sufre limitaciones ni admite grados, y que por lo mismo, no es sostenible.
- b) La concepción de la *Libertad como necesidad* se refiere "al concepto de *causa sui*, donde la Libertad es atribuida al todo y no a la parte; no al hombre en particular, sino al orden cósmico o divino." Es decir: las cosas pasan porque tienen que pasar, porque están controladas desde algo o alguien más allá del plano humano, lo que es tan extremista como la postura anterior.
- c) Concepción de la *Libertad "como posibilidad de elección*, según la cual la libertad es limitada y condicionada, esto es, finita". En este sentido la Libertad es una cuestión siempre abierta, ya que no está nunca totalmente dada ni totalmente negada, sino que depende de la manera en que el sujeto actúe; es decir, el Hombre puede aumentar

¹Cfr. N. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 2ª ed. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1974 pp 723-731.

o disminuir su cualidad de libertad con su elección. Entonces, es libre quien posee un grado o medida de posibilidades determinadas, quien con sus actos se procura mayor número de posibilidades para elegir.

Esta última concepción de libertad como posibilidad de elección es la más moderada puesto que no hace caer al hombre en un libertarismo total donde carecería de todo tipo de limitantes, ni en el determinismo absoluto, donde todo tendría forzosamente un motivo incluso ajeno al propio hombre y donde dejaría de existir la responsabilidad moral y legal del sujeto al no poder ser dueño de sus propias acciones.

Una pronta revisión a las características de este concepto de libertad ayudará para reducir nuestro campo de estudio exclusivamente a la libertad como posibilidad de elección, ya que a partir de esta noción revisaremos la actitud de Víctor Francés.

Risieri Frondizi sostiene que al momento de nacer no somos libres, sino que el hombre nace con un mínimo de libertad potencial como una cualidad que puede ir acrecentando en el futuro con sus acciones; es decir, la libertad

No se posee o deja de poseer como la cualidad de ser hombre o mujer, sino que admite grados como la altura, la salud o el peso. Tampoco es cualidad estable, sino fluctuante, y jamás se posee plenamente. Los grados varían de una persona a otra [...] Es perfectible como la belleza, y los grados no tienen límite superior.²

² R. Frondizi, *Introducción a los problemas fundamentales del hombre*, 2.ª Ed., Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1998, 268.

Esto significa que la libertad es relativa todo el tiempo: nadie carece de ella totalmente y ningún hombre es absolutamente libre; la libertad depende de las circunstancias y de las restricciones de cada caso. Así, el hombre no siempre está acompañado de la libertad como una cualidad inmutable o permanente, puesto que aquella pertenece al tipo de cualidades que aumentan o disminuyen.

A medida que el sujeto crece, infinidad de factores influyen en su comportamiento, en su manera de actuar, de decidir y por supuesto de elegir; intervienen agentes externos e internos, permanentes y transitorios tales como: el tipo de infancia que se tuvo; el modo de educación; el comportamiento de las personas más cercanas al individuo como padres, hermanos y amigos; los valores predominantes de la sociedad donde nació y creció; también influyen el temperamento, la constitución biológica y psicológica e incluso factores fisiológicos.³

Después de lo anterior es imposible suponer que la libertad consiste sólo en eliminar los límites, puesto que algunos de ellos se fraguan en lo más profundo del hombre, digamos que en un nivel individual (en el terreno de lo inconsciente y lo involuntario), y otros en uno tan general (aquel que atañe a la Humanidad entera) que tratar de eludirlos sería precisamente absurdo. Descartamos así el concepto de la Libertad absoluta.

La naturaleza de los factores mencionados hace que los límites de la libertad sean flexibles según los elementos que actúan sobre las acciones del individuo, quien también puede contribuir directamente a tal maleabilidad si es consciente de los elementos que determinan su libertad, ya que "el conocimiento de su existencia nos permite

eliminarlos o disminuir su influencia. Una vez más, el conocimiento, en este caso del mecanismo psicológico, incrementa nuestra libertad".⁴ De esto se puede deducir que a mayor conocimiento mayor libertad, lo cual no es sino el principio de que el aprendizaje es un proceso de liberación del hombre en todos sentidos.

Entre las fuerzas que limitan la libertad del hombre es importante tomar en cuenta al prójimo, que es una de las más importantes porque yo como individuo también significo un límite para la libertad de los otros como ellos lo son para mí... Esto se debe a que muchas cosas dependen de mi voluntad, pero existen en el mundo otras tantas voluntades y necesidades que yo no controlo. No conocer algunos de los límites propios, o de los que impone el mundo, resulta frustrante porque un sujeto puede llegar a pensar que no es libre cuando en realidad aquello que lo está limitando es necesario como un soporte para su propia humanidad.

Esto nos recuerda el proceso de deshumanización que sufre el protagonista de otra excelente novela: *Viernes o los limbos del pacífico*, del francés Michel Tournier, en la que Robinsón al hallarse completamente solo y alejado del más mínimo rastro de civilización se da cuenta de que está perdiendo aquello que lo sostenía como individuo:

Sus voces se habían callado desde hacía ya tiempo, cuando la mía comenzaba sólo a fatigarse de su soliloquio. Desde entonces sigo con una horrible fascinación el proceso de deshumanización, cuyo inexorable trabajo siento dentro de mí.

³ *Ibidem*, pp. 154 y 155

⁴ *Ibidem*, p. 176.

Sé ahora que cada hombre lleva consigo —y como sobre él— un frágil y complejo andamiaje de costumbres, respuestas, reflejos, mecanismos, preocupaciones, sueños e implicaciones que se ha formado y continúa transformándose por los contactos perpetuos con sus semejantes. Privada de savia, esta delicada eflorescencia, se marchita y se disgrega...

El prójimo: pieza maestra de mi universo... Mido cada día lo que yo le debía, registrando nuevas fisuras en mi edificio personal.⁵

Robinsón es el modelo de un sujeto que se ve privado del conglomerado social al que pertenecía: sin más individuos que él mismo y sin una sola norma que lo rija, absolutamente nada relacionado con una sociedad lo limita, y sin embargo no es libre. No lo es porque ha sido arrancado del contexto en el que su libertad puede ser 'palpable', donde puede desarrollarla y verla reflejada en los otros.

Esto es como el ejemplo de la paloma que menciona Frondizi: volar equivale a la libertad, el aire es donde el animal puede potenciar tal libertad, pero si la priváramos de éste pensando que la limita al grado de no permitirle volar a su antojo, simplemente no podría volar. Así es la sociedad para el hombre, el ámbito donde puede hacer efectiva su libertad.

⁵ Michel Tournier, *Viernes o los lobos del pacífico* traducción de Lourdes Ortiz. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Altea, Taurus, Alfaguara, 1992, p. 61. (Colección Fin de Siglo)

Hemos visto brevemente la relación tan estrecha que mantienen la libertad y la elección, ahora pasemos ahora al punto central de este apartado: la elección.

Elección

Una interpretación de las ideas de Aristóteles⁶ para definir la elección es: que ésta es un acto indefectiblemente voluntario, objeto de una deliberación previa del sujeto; no es un acto común con los seres irracionales puesto que va siempre acompañada de la razón y el pensamiento; se ejerce exclusivamente sobre lo que depende de nosotros; no recae sobre lo imposible; y no es lo mismo que el deseo ya que éste sí puede referirse a las cosas imposibles que, por lo mismo, no se pueden elegir.

Para John Dewey "la elección no es el emerger de una preferencia de la indiferencia, sino el emerger de una preferencia unificada de preferencias en competencia."⁷ Es decir, no es que elijamos entre cosas que nos son indiferentes y sólo la elegida resulte una predilección, sino que todas las opciones son cosas que preferimos, precisamente por eso están en competencia por nuestra elección.

Por su parte, Fernando Savater⁸ explica que elección es la capacidad que tiene el hombre de optar por algo que no está determinado o "programado" biológica o culturalmente en él; un sujeto puede decir sí o no, y nunca tiene un solo camino para elegir. Esto es precisamente lo que diferencia al hombre del animal: no estar

⁶ Cfr. Aristoteles *Ética nicomaquea*, 13ª. ed., introducción de Antonio Gomez Robledo. México, Porrúa, 1992 pp 30-33

⁷ John Dewey citado por N. Abbagnano, *op. cit.*, p 378

⁸ Cfr. Fernando Savater, *Ética para Amador*, México, Ariel, 1991, p 29

programado para querer tal o cual cosa, sino poseer las capacidades de deliberación, elección y creación basadas en la razón.

En la elección participan diversos factores con los cuales ésta se relaciona y con los que mantiene cierta interdependencia, además de la libertad, éstos son: deliberación, decisión, voluntad y responsabilidad moral, entre otros. Enseguida se presenta una breve nota sobre cada uno de ellos para mostrar cómo se entretajan en el momento de la elección.

Deliberación.

A la elección le precede un acto mental en el que tiene lugar una valoración de las posibilidades entre las que se va a elegir: la deliberación, que es la etapa anterior a la decisión y consiste en sopesar las razones que hay a favor y en contra de una acción antes de decidir. Deliberamos porque, a diferencia de los animales, no estamos completamente programados, lo cual nos quitaría del (a veces) conflicto de tener que elegir y por consiguiente de la responsabilidad de enfrentar los resultados de nuestra elección.

Fronzizi asegura que "si estuviésemos totalmente determinados, deliberar sería una pérdida de tiempo y una ilusión. Lo mismo ocurriría con la iniciativa y la creación".⁹ Es decir, si sólo tuviéramos una alternativa a seguir sin siquiera poder optar por no llevarla a cabo, de nada nos valdría considerar qué es lo más conveniente, peor aún, no tendríamos la capacidad de deliberar puesto que significaría que estamos regidos por leyes naturales como las que marcan genéricamente a las especies animales.

⁹ R. Fronzizi, *op. cit.*, p. 231

Ahora bien, ya que el hombre tiene la aptitud de poder discernir entre las posibilidades que se le presentan, conviene preguntar ¿el hombre delibera siempre y sobre todo? No, veamos por qué.

La mayoría de los actos que realizamos cotidianamente los hacemos de manera casi mecánica y sin meditarlo demasiado, por ejemplo, no dedicamos el mismo esfuerzo mental para decidir si preferimos tomar leche o yogurt, que si lo hacemos pensando en elegir renunciar o no al empleo. Es decir, reflexionamos ante situaciones difíciles o importantes, pero sólo lo hacemos sobre aquellas cosas cuya realización depende de nosotros y además es posible hacer.

Aristóteles consideraba que

Nadie delibera sobre las cosas y verdades eternas, como sobre el mundo o la inconmensurabilidad de la diagonal y del lado de un cuadrado [...] Deliberamos, pues, sobre las cosas que dependen de nosotros y es posible hacer [...] ni siquiera deliberamos sobre todas las cosas humanas [...] sino que cada hombre en particular delibera sobre las cosas que puede hacer por sí mismo [...] deliberamos sobre todas las cosas que se verifican por nuestra intervención.¹⁰

Así pues, habiendo juzgado las posibilidades que tiene, el sujeto se inclina por una de ellas: decide, de modo que la deliberación termina cuando se ha tomado una decisión.

Decisión.

En cuanto a las decisiones, Erich Fromm dice que "no son más que ideas, planes, fantasías; tienen poca realidad, o ninguna, hasta que

¹⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p. 32

se hace la verdadera elección."¹¹ Esta declaración atiende obviamente al carácter abstracto de una decisión en tanto que es un acto mental que no se concretiza sino hasta el momento de la elección. La decisión debe ser la expresión de la voluntad del individuo, nunca de una voluntad ajena a él, ya que en ella radica también la posibilidad de aumentar o disminuir la propia libertad.

Voluntad.

Ésta también juega un papel importante como principio de la acción en general, ya que es ella la que mueve al sujeto a actuar conforme a la razón de manera reflexiva y consciente.

Aristóteles afirma que la elección es manifiestamente voluntaria, incluso si se realiza bajo presiones como el miedo o la fuerza, ya que aun en un momento crítico se prefiere más realizar un acto que otro. Para él,

el que obra lo hace voluntariamente, puesto que, en tales acciones, el principio del movimiento de sus miembros —que son como instrumentos de su voluntad— en él reside, y todo aquello cuyo principio está en él, también estará en él hacerlo o no hacerlo. Por consiguiente, tales actos son voluntarios, por más que, absolutamente hablando, podrían decirse involuntarios¹²

Esto último quizá parezca un tanto extremista pero si bajo esta visión se analizan algunos actos realizados por el personaje-narrador de la novela, se llegará a conocer cómo efectivamente en él estuvo el principio de acción que lo colocó frente a situaciones que no le

¹¹ Erich Fromm, *El corazón del hombre*, traducción de Florentino M. Torner. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 153

convenían pero que él mismo eligió, y de las que en un momento dado parece arrepentirse. Esta cita nos indica que fueron elecciones hechas de manera irreflexiva.

Es sólo que me ha ocurrido una cosa horrible y ridícula y 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 y 137)

Responsabilidad.

Anteriormente se mencionó que el no estar totalmente determinado otorga al hombre el privilegio (y a veces la obligación) de elegir una entre varias posibilidades, lo cual le exige ser responsable de sus actos y de las consecuencias de éstos, ya sean positivas o negativas. Si, por el contrario, un sujeto estuviese completamente determinado, la responsabilidad moral y legal desaparecería.

La responsabilidad es la capacidad y obligación moral que tiene el sujeto de responder plenamente de los actos cometidos, siempre y cuando éstos tengan su origen en un comportamiento libre y consciente. Es decir, en el momento en que un individuo realiza un acto bajo esas condiciones, automáticamente se ve obligado a enfrentar las consecuencias de éste, incluso si se trata de sufrir o reparar los daños producidos por su acción.

El considerar que un acto es negativo o malo cae dentro del terreno de la responsabilidad en la medida en que el sujeto debe ser capaz de reconocerlo como tal de acuerdo precisamente a su conciencia

¹² Aristoteles. *op. cit.*, p. 28

moral, entendida como el grupo de creencias, ideas o juicios que nos permiten distinguir entre lo que es bueno y lo que es malo.¹³

En este punto se hace necesario hablar de culpabilidad porque un sujeto que conscientemente actúa de manera negativa invariablemente se verá acusado por su propia conciencia, la cual le exigirá enfrentar las consecuencias no sólo para reparar el daño causado, sino además para sentirse bien consigo mismo. Esto es precisamente lo que le sucede a Víctor Francés, cuyo 'encantamiento' nosotros traducimos como culpabilidad.

La culpabilidad es el sentimiento de aquel que cometió una falta grave o que ha sido la causa de que suceda algo malo. Por ejemplo, en el caso de Víctor Francés esta culpabilidad es difícil de esclarecer porque al parecer él no fue el responsable de la muerte de Marta, sin embargo, algunos actos cometidos voluntariamente lo hacen partícipe directo de lo que sufrió la familia de la mujer, como veremos. Lo interesante en este trabajo es ver de qué manera canaliza Víctor ese sentimiento que lo tiene encantado, por qué busca casi obsesivamente 'limpiar' su imagen (aunque sea un desconocido) ante la familia de Marta, y a qué se debe esa urgencia por contar su versión de lo sucedido.

Retomando el tema central, tenemos que la elección es entonces un acto privativo del ser humano que precisa de la razón de éste. El razonamiento le confiere al sujeto la capacidad de escoger entre muchas cosas aquéllas que lo complementan mejor, que lo hacen sentir bien, que le convienen, que quiere y que desde luego puede lograr, a diferencia de los animales, que están programados para actuar de una forma determinada ante una situación precisa, y cuyo comportamiento

¹³ Cfr. Gustavo Escobar Valenzuela, *Ética*, 3ª Ed. México, Mc Graw Hill, 1992 p. 129

fuera de esta programación no sólo resultaría extraño, sino además imposible.

Sin embargo, no se trata de que el hombre haga o pueda hacer siempre lo que quiere, ¿qué pasa cuando el sujeto no elige las situaciones que vive? En ciertas ocasiones, circunstancias que no hemos escogido nos son impuestas y además nos obligan a elegir, lo cual significa que a veces nos vemos en la necesidad de hacerlo forzosamente aunque preferiríamos no tener que optar por algo en esos momentos. Pero recordemos que incluso limitado ante una situación que no eligió, el hombre es libre de buscar la mejor manera de enfrentarla, Savater lo explica así:

No somos libres de elegir lo que nos pasa (haber nacido tal día, de tales padres y en tal país, padecer un cáncer o ser atropellados por un coche, ser guapos o feos, que los aqueos se empeñen en conquistar nuestra ciudad, etc.), sino libres para responder a lo que nos pasa de tal o cual modo.¹⁴

Esto significa que, por ejemplo, no podemos elegir a nuestros padres o hermanos, pero sí podemos elegir qué tipo de relación llevar con ellos; o no podemos escoger el país en el que nos hubiera gustado nacer, pero tenemos la posibilidad de elegir viajar a cualquier otro lugar; desde luego estos dos ejemplos están condicionados por factores externos a nosotros de tipo económico, sociocultural, biológico, etc. Y por supuesto que también debemos tomar en cuenta al 'otro' antes de elegir algo que lo involucra.

¹⁴ F. Savater, *op. cit.*, p. 29.

Vayamos a nuestra novela: Víctor no elige presenciarse la muerte de una mujer casi desconocida, sin embargo todavía puede buscar entre sus opciones cómo enfrentar el suceso: avisar a alguien, no hacerlo, irse, quedarse, olvidarse del asunto sin más, o vivir con ese 'encantamiento'. ¿Qué decide hacer?, lo revisaremos más adelante.

Un sujeto siempre tiene la posibilidad de elegir al menos entre dos opciones, de hecho lo está haciendo todo el tiempo, y una de las opciones que siempre contará entre las suyas es la de no elegir, al respecto Paul Sartre afirma: "puedo siempre elegir, pero tengo que saber que, si no elijo, también estoy eligiendo... lo que no es posible es no elegir."¹⁵ De manera que "No escoger es, en efecto, escoger no escoger".¹⁶ Esto significa que cuando hacemos algo es porque elegimos hacer eso y no otra cosa, y de la misma manera, si optamos por no elegir, estaremos ejerciendo nuestra libertad en tanto posibilidad de elección al preferir no hacer lo que sí podíamos hacer.

Es decir, no elegir es escoger no optar por alguna de las posibilidades que se presentan ni crear una nueva (en el caso de que sea factible), y esto podría hacer pensar que se suspende todo puesto que el individuo no llevó a cabo el acto, pero no es así. Mientras el sujeto no se decide por escoger algo, el destino puede estar "haciendo" sus propias elecciones colocándolo frente a una situación que efectivamente no escogió pero que, pudiendo hacerlo, tampoco evitó, lo cual significa que a pesar de no haber provocado él mismo la acción, el hombre se ve involucrado en ella de manera obligada, como le sucedió a Víctor.

¹⁵ Jean-Paul Sartre *El existencialismo es un humanismo*. México. Ediciones Quinto Sol, p. 57

¹⁶ J. P. Sartre citado por R. Frondizi. *op. cit.*, p. 246

En un momento como éste, explica Erich Fromm, El individuo se sorprende, se indigna, se ofende, cuando alguien elige *por él* y tiene lugar la catástrofe no querida. En ese momento cae en la actitud errónea de acusar a otros, de defenderse, y/o de rogar a Dios, cuando lo único que debiera condenar es su propia falta de valor para hacer frente a la cuestión y su falta de razón para comprenderla.¹⁷

Lo anterior puede deberse entre otras causas a que el individuo no tuvo la suficiente confianza en sí mismo para elegir, invirtió más tiempo del necesario en sus deliberaciones, fue presa del miedo, se mostró indiferente ante sus posibilidades, dejó que otro eligiera por él o no se sintió capaz de responsabilizarse por los resultados de su posible elección, entre otros motivos. Para Savater esto es no hacerse cargo de la propia libertad, es no actuar con madurez en el momento en que la libertad está en juego, y afirma: "Nadie puede ser libre en mi lugar, es decir: nadie puede dispensarme de elegir y de buscar por mí mismo".¹⁸

Con esto terminamos una rápida revisión del acto de elegir, con base en la cual analizaremos ciertas escenas de la historia contada por Víctor Francés, centrándonos exclusivamente en su cita con Marta Téllez y dejando un poco de lado aquellos momentos que no ilustran nuestro tema.

2. El análisis

En este análisis descubriremos, por un lado, cómo Víctor conduce sus pasos hasta una situación en la que quisiera no estar: hallarse 'encantado' o *haunted* por la muerte de una mujer a la que apenas conoce; y tener que entregar cuentas a Eduardo Deán, el marido de su

¹⁷ Erich Fromm. *op. cit.*, p.169

¹⁸ F. Savater. *op. cit.*, p. 57

fallido prospecto de amante. Por otro lado, buscaremos una equivalencia del significado de ese 'encantamiento' en el contexto que acabamos de examinar.

Ahora analizaremos al personaje-narrador con la intención de llegar a saber hasta qué punto él mismo eligió lo que le pasó: cuando Víctor Francés inicia su relato puede verse que parece arrepentido de haber ido a una cita galante (aunque no estaba seguro de que lo fuera) que en lugar de ello se convirtió en una noche nefasta, y a la que sin embargo fue por su propia voluntad: " 'Yo no lo busqué ni lo quise' debería decir yo ahora que sé que ella ha muerto y que murió inoportunamente en mis brazos sin conocerme apenas —inmerecidamente, no me tocaba estar a su lado—. " (p. 13)

Nosotros pensamos que Víctor efectivamente no escogería pasar la noche con una mujer que va a morir, eso desde luego él no puede elegirlo; pero sí estamos seguros de que a partir de ese suceso todo lo que le pasa es porque él lo buscó, nada ni nadie lo obligó a hundirse más en ese encantamiento.

A partir de ese momento Víctor empieza a relatar la historia de esa cita y lo que de ella se derivó con un tono que parece estar diciendo todo el tiempo: 'yo no tengo la culpa de nada, no sabía que ella iba a morir, en realidad yo no quería, no es justo, después las cosas sólo pasaron, las cosas sólo pasan'.

Es lógico pensar que si él hubiera sabido que Marta moriría, jamás habría aceptado la invitación, hasta ahí la situación es normal; pero no sólo es que Víctor presenciara la muerte, sino lo que hizo los siguientes instantes, días y meses: por eso es aceptable su ingenuidad en un

primer momento, pero no después. La muerte de ella no la eligió él, pero sí decidió continuar con su pesadilla al entrometerse en la vida familiar de Marta.

En la siguiente cita se ve que Víctor titubeó al decidir si ir o no a la reunión con Marta, pero un segundo de indecisión provocó que las cosas marcharan por la vía que ya conocemos:

Habíamos quedado para cenar juntos aquella noche en un restaurante, por la tarde ella me llamó para preguntarme si me importaría que la cena fuera en su casa [...]. La invitación me dio un poco de apuro, propuse dejarlo para otro día, no quería complicarle la vida; ella insistió, no le complicaba nada [...] En mi presunción yo había tomado aquello por el primer indicio de sus intereses galantes.(p. 67)

Así, recurriendo a los elementos que participan en la elección, tenemos que Víctor estuvo ahí porque lo quiso, lo decidió y eligió libremente, y la prueba es que acepta que pudo haber dicho 'no' y modificar su experiencia, aunque no así la de Marta: "empecé a desvestirla y también a indagarla con mis maquinales dedos y nos dimos besos que nos podíamos haber ahorrado y así yo no tendría que recordarlos." (p. 201)

En otra escena Marta se siente mal y a cada instante empeora, Víctor no sabe qué hacer y luego de contemplar y desechar varias posibilidades, se recuesta junto a ella sin saber que ahí va a empezar su 'encantamiento'. Y volvemos a lo mismo: también pudo haberse librado de esto pero no eligió a tiempo ninguna opción de las varias que se le presentaron.

La siguiente cita da la impresión de que a Víctor no pareció interesarle lo que a la mujer le estaba sucediendo, y es lógico que no hiciera ningún esfuerzo por ayudarla o por irse, además, de alguna manera los dos esperaban que ella se sintiera mejor para continuar la velada, de lo contrario Marta le hubiera pedido a Víctor que avisara a alguien y que se retirara después.

Pero ahora que todo ha pasado nos dice las posibilidades que entonces se le presentaron, y a la vez nos muestra los motivos que tuvo para no optar por ninguna: se justifica. Esto quiere decir que hay algo en él aparte de un 'encantamiento', y eso es la culpabilidad.

Todo fue muy rápido y no dio tiempo a nada. No a llamar a un médico (pero a qué médico a las tres de la madrugada, los médicos ni siquiera a la hora de comer van ya a las casas), ni a avisar a un vecino (pero a qué vecino, yo nos los conocía, no estaba en mi casa [...] ni a llamar al marido (pero cómo podía yo llamar al marido, y además estaba de viaje, y ni siquiera sabía su nombre completo), ni a despertar al niño (y para qué iba a despertar al niño, con lo que había costado que se durmiera), ni tampoco a intentar auxiliarla yo mismo. (p. 14)

En otro momento, además de presentarse otra vez el conflicto de qué elegir, empiezan a aparecer elementos que tienen que ver con el miedo y la culpa:

Él [Deán] se haría cargo aunque estuviera lejos y yo quedaría exento de responsabilidad y dejaría de ser testigo (la responsabilidad tan sólo del que acierta a pasar, no otra), él podría llamar a un médico o a un vecino (él sí los conocía, eran los suyo y no los míos), o a una hermana o a una cuñada para que se levantaran sobresaltadas del sueño y en mitad

de la noche se llegaran hasta su casa para ayudar a su mujer enferma.
(p. 26)

Víctor siente una responsabilidad pero sólo momentánea por una mujer que no es su esposa, en realidad es un tipo egoísta porque posteriormente cuando quiere hacer algo por reparar el daño que pudo causar con su actitud ante la muerte de Marta, no parece tener muy claros sus motivos, y es que no lo mueve precisamente el deseo de ayudar a los otros, sino el de ayudarse a sí mismo (como veremos en el capítulo IV).

Víctor continúa sin saber qué hacer y al morir la mujer se da cuenta que es tarde para intentar cualquier ayuda: "Se ha muerto', me dije, 'ésta mujer se ha muerto y yo estoy aquí y lo he visto y no he podido hacer nada para impedirlo, y ahora ya es tarde para llamar a nadie, para que nadie comparta lo que yo he visto'." (p. 50)

No estuvo convencido de hacer algo y ahora, bajo el temor, siente la necesidad de compartir con alguien el suceso y aligerar así la culpabilidad, puesto que ha empezado a darse cuenta de su riesgosa situación: "El hecho de que alguien muera mientras sigue uno vivo lo hace a uno sentirse como un criminal durante un instante, pero no era sólo eso: era que de pronto, con Marta muerta, mi presencia en aquel lugar ya no era explicable o muy poco".(p. 51)

Más adelante su sentimiento de responsabilidad transitoria se extiende al niño y su gran conflicto ahora es qué hacer con él: ¿llevarse lo y entregarlo al día siguiente?, ¿dejarlo con su madre muerta?, ¿quedarse con él hasta que llegue alguien? Cualquier opción de éstas tiene una ventaja y una desventaja, y lo que parece moverlo

primero es la intención de proteger al niño, aunque al deliberar más sobre esos pros y contras, decide salvarse a sí mismo e irse sin preocuparse mayormente por una criatura que no es suya. Aquí podemos ver cómo Víctor reconoce que sólo hay una posibilidad real y la elige, el resto son opciones ilusorias que no hubieran ampliado su margen de libertad:

El niño, no había querido pensar en él —es decir, concentrarme— en todo aquel tiempo, pero ya sabía, me temo que ya sabía desde el principio intuitivamente, sabía de las tres posibilidades que se me ofrecían y también cuál sería la elegida [...] Podía quedarme allí cuidando del niño hasta que apareciera alguien [...] Podía llevármelo, tenerlo conmigo hasta que el cuerpo de su madre fuera encontrado y devolverlo entonces [...] Finalmente podía dejarlo: debía dejarlo, no había alternativa en realidad. (p. 73)

Hasta aquí, cuando sale por fin de la casa de Conde de la Cimera, Víctor estaba liberado, con cargos de conciencia y de manera un tanto irresponsable, pero por lo menos a salvo de ser acusado. Podemos decir que las elecciones que Víctor ha hecho hasta este momento no han disminuido su libertad, sigue siendo libre aunque relativamente porque aún no ha cerrado tras de sí la puerta y ya empieza a sentir el peso de la culpabilidad: "Me pareció que dejaba aquella casa arrasada: luces y aparatos de televisión encendidos, comida fuera de la nevera en un plato, un contestador sin cinta, ropas sin planchar y los ceniceros sucios, el cuerpo semidesnudo y cubierto." (p. 75)

El problema es que ese sentimiento de culpa por haber causado un daño lo lleva a actuar de una forma extraña y con la que esta vez sí

pondrá en juego su libertad, no sólo mental (por llamarla de alguna manera) sino también física.

Me refiero a la de Víctor como una actitud extraña porque cualquiera en su lugar, por lógica (al verse ya fuera del terreno de combate y sin haber comprometido más que unas horas que quedarán grabadas como una nebulosa pesadilla cada vez menos nítida), se dedicaría a tratar de olvidar la experiencia, pero él se siente 'encantado' o *haunted*, y reconoce que algo lo obligó a dar los pasos que lo dirigen hacia Juan Téllez, Luisa y Eduardo. Es decir, esa culpabilidad mueve a Víctor a acercarse a la familia de la mujer muerta, aunque en un principio él mismo no sabe bien qué es lo que lo incita a querer tal acercamiento, incluso cuando otro de los personajes (Ruibérriz de Torres) le pregunta sus intenciones, Víctor contesta lo siguiente:

Quise contestar la verdad y decirle: 'En realidad no las tengo [...] no quiero averiguar nada porque no tengo nada que averiguar, ni quiero salvar a nadie porque ella ya ha muerto, ni quiero conseguir nada porque no hay nada que conseguir [...] 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 [...] Y ahora no sólo no hay nada que quiera saber sino que soy yo quien debe ocultar [...] No tengo intenciones. (p. 135 y 136)

La cita anterior nos muestra que Víctor se halla confundido, no se percibe claramente la culpa; sin embargo en la que sigue cambia su actitud y admite que sí tiene motivos para querer conocer a la familia de Marta Téllez, lo que nos deja entrever cómo en la última frase: 'o si los salvaba de algo', también se adivina un afán por salvarse a sí mismo reparando mínimamente la falta que cometió.

Lo que buscaba tal vez [...] lo que quería tal vez era algo absurdo pero que se comprende, quizá quería convertir mi presencia indebida de aquella noche en algo más merecido y conforme aunque fuera después de los hechos y por lo tanto jugando sucio, una manera de alterarlos más plausible que ninguna otra, ver la vida pasada como una maquinación o como un mero indicio, como si hubiera sido sólo preparativos y la fuéramos comprendiendo a medida que se nos aleja y la comprendiéramos del todo al término: como si pensara que no era adecuado ni justo que ella hubiera dicho su adiós junto a un individuo casi desconocido que se limitó a no desaprovechar una ocasión galante, y que se haría más justo si ese desconocido acababa por convertirse en alguien cercano de quienes eran cercanos a ella, si en virtud de su muerte o de lo que iba trayendo yo acababa por ser fundamental o importante o aún sólo útil en la vida de alguno de sus seres queridos, o si los salvaba de algo. (p. 193 y 194)

Con el propósito de situar lo anterior, llegamos a una serie de conclusiones con las que cerraremos este apartado y abriremos la brecha para el siguiente.

A lo largo de este capítulo vimos que, independientemente de la muerte de Marta, Víctor Francés eligió de manera libre, racional y consciente varias situaciones de las que a partir de ese hecho ocurrieron, pero no todas, y a través de esto llegamos a otro punto importante: nuestro personaje-narrador tiene un problema en cuanto a su manera de elegir, y éste no es en relación con qué elegir de entre varias posibilidades, sino que Víctor tiende a no elegir, es decir, escoge no escoger, en palabras de Sartre.

Esto implica que Víctor se vea obligado a enfrentar situaciones que no eligió, como pasó cuando estaba con Marta, o cuando empieza a acercarse a la familia de ésta, cuando encontró a su ex-esposa con otro hombre, cuando sigue a Luisa, o cuando se entrevista con Deán, por mencionar algunos ejemplos. Todo eso le provoca confusión y falta de certeza en lo que realiza, de ahí que necesite esconderse o justificar y hasta negar sus acciones.

También tenemos que el sentimiento que a Víctor le queda, a raíz del deceso de la mujer, se bifurca de manera contradictoria:

a) Por un lado aparece la culpa de no haber prestado ayuda cuando pudo hacerlo:

Sin embargo había tenido una primera oportunidad de inmediato, pensé, podía haber garantizado con mi presencia en Conde de la Cimera la seguridad del niño Eugenio que se quedaba solo en la casa con un cadáver, no lo había hecho. También podía haber llamado de nuevo, haber insistido con el melodioso conserje del Wilbraham Hotel de Londres y haber advertido a Mr Ballesteros, haberle hecho saber lo que ella habría querido que supiera enseguida de haberse dado cuenta de que se moría [...] No lo había hecho, para protegerme de las posibles iras y para protegerla a ella. (p. 194)

Sin embargo no es nada más eso, al final de esta cita aparece una justificación más: 'no lo había hecho, para protegerme de las posibles iras y para protegerla a ella'. Este afán de estarse justificando todo el tiempo nos lleva a pensar que hay algo más: quizá el sentimiento de culpabilidad que aqueja a Víctor, y que es tan fuerte como para calificarlo de 'encantamiento', es tal que lo lleva a falsear la historia que

nos está relatando. ¿Para qué excusarse tanto? ¿Acaso hizo algo más aparte de no ayudar a Marta y de llevarse los datos de Deán?

Lo que queremos decir es que Víctor puede estarnos ocultando algo sobre esa trágica noche o los días que le siguieron, nadie nos lo asegura, pero el mismo Víctor no niega tal posibilidad: "Yo no lo busqué, yo no lo quise, digo ahora por tanto, y ella ya no puede decir lo mismo ni ninguna otra cosa ni desmentirme". (p. 13)

En la siguiente cita Víctor nos da varias claves que también apoyan nuestra idea:

Las noches inaugurales que cobran la apariencia de lo imprevisto, o que se fingen impremeditadas para dejar el pudor a salvo y poder tener luego una sensación de inevitabilidad, y así desechar la culpa posible, la gente cree en la predestinación y en la intervención del hado, cuando le conviene. Como si todo el mundo tuviera interés en decir, llegado el caso: 'Yo no lo busqué, yo no lo quise', cuando las cosas salen mal o deprimen, o se arrepiente uno, o resulta que se hizo daño.(p. 13)

Si nos detenemos brevemente en tales claves (marcadas con cursivas) tenemos que: al fingir que nada de lo que pasó estaba planeado (y que por lo mismo era inevitable) se está recurriendo al hado para decir que nadie pudo intervenir y modificar el estado de las cosas, por lo tanto nadie tiene la culpa; además, si tales cosas causaron daño porque salieron mal, o provocan arrepentimiento o depresión, el sujeto involucrado buscará repetir (según el personaje-narrador) cada que sea necesario: 'yo no lo busqué, yo no lo quise'. Recordemos cómo inicia Víctor Francés su relato en la página trece de la novela: "Yo no lo busqué, yo no lo quise, digo ahora por tanto", ¿qué quiere decir con

ésto?, no debemos descartar la posibilidad de que algo pudo haberle salido mal o que quizá hizo daño.

b) Y por el otro lado, se percibe en diferentes momentos cierta indiferencia de Víctor hacia lo que pasa, como si lo dominara una perspectiva determinista de lo que acontece. Esto se ve porque, mientras relata lo ocurrido, varias veces se refiere a los hechos (sobre todo nefastos) atribuyéndoles la característica de ineludibles. Como si pensara que las cosas pasan por sí mismas y eso hace inútil la intervención del hombre. Esto nos lleva a considerar a Víctor como un sujeto regido por una visión determinista del mundo.

Aquí, como en el inciso anterior, también podemos ir un poco más allá en nuestro análisis. Esa indiferencia ante los hechos, que parece esconder un determinismo extremo, nos hace pensar que si Víctor incurrió en una falta grave, es mucho más cómodo para él atribuir al hado la autoría de tal suceso que hacerse responsable de las consecuencias. Recordemos que la creencia en el determinismo absoluto fomenta la irresponsabilidad ante los resultados de las acciones cometidas.

Por otra parte, hemos llegado a un punto también importante en la medida en que nos dará la pauta para iniciar el siguiente capítulo: ¿hacia dónde conducen a Víctor Francés sus elecciones? ¿éstas lo liberan o lo acorralan? A nuestro parecer sólo la primera decisión relevante que toma (salir de la casa de Marta luego que ésta ha fallecido) y la última (cuando está a punto de salir nuevamente de esa casa después de entrevistarse con Deán) son las que lo liberan.

La primera porque ya dijimos que en ese momento Víctor todavía pudo dejar hasta ahí las cosas, 'no indagar, no buscar ni querer nada' y sólo tomarla como una mala experiencia en su vida.

La segunda porque, después de escuchar a Deán, Víctor puede estar más tranquilo sabiendo que éste no quería verlo para reclamarle ni vengarse de nada, sino solamente para compartir también su propio encantamiento:

Pero no lo estoy culpando de nada, sólo le estoy contando lo que me pasó por no haberme enterado a tiempo, cómo pasé yo esas horas en que me mantuve en una creencia falsa, no fueron pocas. Tampoco lo acuso de haber dejado solo al niño, por ejemplo, un viudo amargado y rencoroso podría hacerlo: no le sucedió nada y sería abusivo echarle en cara lo que pudo haber sucedido si no ha sucedido, (p. 388)

El resto de las elecciones que realizó a lo largo de la historia lo conducen a un aparentemente terrible callejón sin salida: encontrarse cara a cara con el marido de su prospecto de amante. Sin embargo, aquí ocurre una especie de decepción porque después de tanta tensión, aquello que esperamos como lectores es que Deán golpee a Víctor hasta medio matarlo, o incluso que (dejándose llevar por la ofuscación) lo acuse legalmente por la muerte de Marta... pero no pasa nada, Deán sólo quería descargar su propia conciencia contando a Víctor cómo pasó en Londres esa noche siniestra.

Antes de concluir este apartado, es fundamental trasladar a la realidad este problema de elección: en el mundo actual, la explosión tecnológica de los medios de comunicación ha ocasionado no sólo una disolución de fronteras, sino además una disolución del individuo como

tal, ya que se haya sumergido en una 'aldea global' donde lo que priva es la cultura del consumismo y la mercantilización en oposición a una cultura del hombre, y en la que el avance exterior del hombre va en detrimento de su progreso interior, lo cual resulta en una inminente pérdida de valores.

Ante esta soledad interior, el hombre lleva como bandera la incertidumbre y ésta se refleja precisamente al momento de elegir, de responsabilizarse por los actos propios: es más fácil, para un sujeto confundido e inseguro, dejar sus elecciones en manos de alguien o algo ajeno a él mismo, y esto lo prueba el auge que actualmente gozan las diferentes sectas religiosas.

Finalmente es importante señalar que la inclinación de Víctor a no elegir, o a elegir no elegir, se convierte en algo significativo porque entonces estamos frente a un sujeto cuya cosmovisión del mundo tiene una marcada tendencia al determinismo o, peor aún, a la fatalidad, lo cual trataremos de averiguar en el siguiente capítulo.

IV. DEL DETERMINISMO A LA FATALIDAD

Este capítulo se divide en dos secciones: Determinismo y Fatalidad. La primera estará dividida a su vez en dos apartados: a) La visión determinista de Víctor Francés; y b) una irrupción del Caos en el orden.

A través de los cuales haremos un seguimiento de cómo resulta afectado el personaje-narrador por la ley de la causalidad: el determinismo, que al llegar a su máxima expresión lo conduce hacia la fatalidad.

En la segunda comprobaremos cómo la idea de Víctor de que los hechos están encadenados en una sucesión inalterable que llega al terreno de la fatalidad, lo presenta como un reflejo del hombre del siglo XX.

1. *Determinismo*

Antes de entrar de lleno a los temas propuestos consideramos necesario aclarar las fronteras que limitan el uso del término Determinismo según los fines que perseguimos en este apartado: demostrar que el personaje-narrador tiene una visión determinista del mundo, y cómo el concepto de orden impuesto por Víctor al mundo se rompe ante el caos.

Partamos de que el determinismo es una de las doctrinas que tratan de responder a las interrogantes que surgen del problema de la libertad, y en esta búsqueda de la solución a un problema tan amplio, la posible respuesta se presenta igualmente vasta. ¿Qué queremos decir con esto?, que el determinismo se convierte a su vez en otro problema: primero, porque el hombre ha querido saber si realmente está determinado o si esto es una mera falacia; y segundo porque, si está determinado, qué cosas y cómo lo determinan.

Aquí empezamos a deslindar nuestro territorio, y para ello recurriremos a las definiciones de algunos filósofos, después de lo cual dejaremos clara nuestra postura con respecto al tema que nos ocupa.

Iniciemos con la definición de determinismo que ofrece Blauberg en su *Diccionario Filosófico*:

Punto de vista acerca del carácter de la interrelación en el tiempo entre los fenómenos de la naturaleza, la sociedad y el pensamiento. El determinismo reconoce vinculación general, regida por leyes, entre los fenómenos; es decir, considera que todo fenómeno está vinculado con los demás fenómenos que se produjeron en el pasado y se encuentra condicionado por ellos.¹

Ezcurdia Híjar y Chávez Calderón dicen que se trata de una "teoría según la cual todos los fenómenos del universo son efectos de sus antecedentes."²

Por su parte, Adolfo Sánchez Vázquez expone que:

¹ I. Blauberg, P. Kopnin y I. Pantun. *Diccionario Filosófico*, 2ª. ed. México, Cartago, 1983, pp. 46 y 47.

² Ezcurdia Híjar y Chávez Calderón. *Diccionario Filosófico*, México, Limusa, 1994, pp. 64 y 65.

El progreso científico, ha consistido históricamente en extender la aplicación del principio de causalidad a un sector de la realidad tras otro: físico, químico, biológico, etc. En el presente siglo se revela cada vez más la fecundidad de dicha aplicación en el terreno de las ciencias sociales o humanas [...] se pone de manifiesto que la actividad del hombre —su modo de pensar o sentir, de actuar y organizarse política o socialmente, su comportamiento moral, su desarrollo artístico, etc.— se halla sujeta a causas.³

Esto nos conduce a un punto por demás conocido, y es que a pesar de que el determinismo tuvo sus primeros defensores (antes de nuestra era) en Leucipo, Demócrito y los Epicúreos, no es sino al final del siglo XIX y principios del XX, con el desarrollo de la psicología y la sociología que el determinismo se manifiesta en el terreno de lo humano, adquiriendo gran auge en ciencias como el psicoanálisis. Esto es, la determinación se traslada del ámbito científico al humano. Juliana González coincide con lo anterior y explica que:

El avance en el conocimiento de los órdenes causales trae consigo que, por así decirlo, se vayan abarcando espacios que antes eran misteriosos o que, precisamente se explicaban apelando a la libertad [...] parecería que los determinismos le 'van ganando tierra' a la libertad y van eliminando zonas que antes se creían reducto exclusivo de la autonomía moral.⁴

Pero este desplazamiento del principio causal no significa que a las acciones de un hombre se les pueda comparar con una reacción química o física, por ejemplo: el hecho de soltar una piedra y que ésta caiga sin más no se equipara al acto de elección de un sujeto porque: a) él no

³ Adolfo Sánchez Vázquez, *Ética*, México, Grijalbo, 1984, p. 103.

⁴ Juliana González, *Ética y libertad*, México, F.F. y L., UNAM, 1989, p. 15

está obligado a elegir una sola cosa, b) porque éste siempre tiene al menos dos opciones para escoger, y c) porque no pueden obedecer a las mismas causas el movimiento de la piedra y el de un hombre: a la piedra sólo la pone en acción un factor externo y, en cambio, en el hombre pueden actuar factores de diferentes tipos. Si recordamos lo dicho por Aristóteles en el capítulo anterior (respecto a que siempre, bajo presión o sin ella, el sujeto actúa por su propia voluntad), tenemos que el motivo de la acción de un sujeto está en su voluntad porque en ella radica el principio del movimiento.

Veamos ahora los términos en los que Frondizi se refiere al determinismo, que más que una definición es una caracterización:

El determinismo sostiene que la conducta tanto como las preferencias están determinadas por las causas y condiciones previas [...] la tesis central del determinismo puede reducirse a términos muy sencillos. Todo lo que ocurre tiene una causa. En otras palabras no hay ningún hecho, cualquiera que sea su naturaleza, que no escape al principio causal y por lo tanto no esté determinado por el conjunto de circunstancias y factores que lo producen y que siempre le preceden.⁵

El común denominador de estas opiniones es: que todo fenómeno, hecho o actividad del hombre obedece a una causa, y con esto llegamos al punto de exponer nuestra propia postura para el análisis y desarrollo de este apartado.

Definitivamente las acciones de los hombres sí están sujetas a un principio de causa y efecto en el que todos los acontecimientos tienen un antecedente en términos de causación, no de coacción.

⁵ R. Frondizi. *op. cit.*, pp. 204, 207.

Como sostiene Sánchez Vázquez:⁶
al hablar de determinación causal no nos referimos por supuesto, a una coacción exterior o interior que me obliga a actuar de cierta manera, sino al conjunto de circunstancias que determinan el comportamiento del agente, de modo que el acto [...] no es sino el efecto de una causa, o de una serie causal.

Esto quiere decir que nosotros entenderemos el determinismo a partir de que los sucesos están causados y que a toda causa corresponde un efecto X, nunca uno preciso y obligado como si estuviéramos hablando de reacciones químicas en un laboratorio. Estar causado significa entonces que los hechos están de tal manera conectados con algún acontecimiento precedente que, si éste no hubiera tenido lugar, probablemente aquél tampoco hubiera sucedido.

También, y atendiendo al asunto de la piedra (mencionado antes), consideramos que sería absurdo pensar que estamos determinados o condicionados por un solo factor (error en el que cae el reduccionismo de ciertas doctrinas unilaterales), más bien debemos saber que son muchos factores los que orientan la actividad humana, entre ellos: el inconsciente, la carga genética, los fenómenos fisiológicos como alteraciones hormonales o glandulares, la estructura económica, social o cultural, etcétera.

No sobra decir que el concepto de determinismo que usaremos aquí, en ningún momento se opone a la libertad (en tanto posibilidad de elección) y en esto hacemos nuestras las palabras de Fromm: "nunca hay indeterminismo; a veces hay indeterminismo, y a veces alternativismo basado en el fenómeno exclusivamente humano: el

⁶ A. Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 103.

conocimiento".⁷ Ingreseemos pues en el mundo de la ficción pensando que los actos están determinados causalmente y a la vez son libres, es decir, se trata de un determinismo moderado a la manera de Fromm: "nada es incausado, pero no todo es determinado".

A. La visión determinista de Víctor Francés

En el capítulo III vimos cómo Víctor ejerce su libertad mediante sus posibilidades de elección y una de las conclusiones a las que se llegó fue que su libertad no sufrió menoscabo alguno, no obstante haberse metido en problemas con Deán.

Aquí de lo que se trata es de comprobar que, con todo y la libertad de que parece gozar, Víctor llega a creer que se halla supeditado a una cadena universal de sucesos no sólo causados, sino obligados, donde las cosas pasan porque 'tienen' qué pasar. Vimos que es normal que el hombre se halle determinado en ciertos aspectos y circunstancias, pero el problema de Víctor es que él además siente que los sucesos lo obligan, lo atan y lo conducen por donde se les antoja. Esto es lo que vamos a tratar de comprobar en las siguientes líneas: que no sólo es una sensación de 'encantamiento' la que aqueja al narrador-protagonista, sino que es su propia percepción determinista del mundo, un mundo al que él mismo ha puesto un orden.

El hombre nace sin instructivo ni manual, ni nada que le indique para qué está hecho o cuáles son las funciones precisas que realizará como una máquina; ni con una programación bajo la cual conducirá su vida como los animales.

⁷ Erich Fromm, *El corazón del hombre*, p. 170

El hombre sólo nace y, a diferencia del resto de las creaturas, posee la razón y un lenguaje articulado, elementos de los que se vale para planear y ordenar: a través de la primera el sujeto comprende el mundo; y con el segundo, lo nombra dando significado a las cosas, como si se tratara de un red que cubre una masa informe y cada cuadro fuera un elemento que se hace reconocible para el hombre. Esto le permite entrar en contacto no sólo con el universo, sino también con los demás sujetos. Le ayuda a ordenar el mundo a partir de su razón. Es decir, el individuo decide qué quiere hacer con su vida, la planea, la visualiza y según su circunstancia y su voluntad actúa y vive, y puesto que lo hace conforme a su orden, en ese momento puede sentir que ya pertenece a un todo ordenado, pero 'eso' que ha ordenado no es el Mundo, sino *su* mundo.

Con esto queremos decir que el hombre no tiene proyectada su vida al nacer, sino que él mismo debe hacer un plan para vivir. Podríamos pensarlo un poco en términos sartreanos y decir que "el hombre empieza por existir [...] después se define [...] El hombre si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho",⁸ y lo hayan conformado los factores externos y el resto los sujetos, agregamos nosotros.

Esto significa que Víctor Francés, como cualquier sujeto, proyecta su idea de orden al mundo, y desde su punto de vista juzga como buenas o malas las cosas y las conductas, tiene su propio concepto de lo correcto y lo incorrecto, de lo que es normal y de lo que es extraño, lo que debe ser y lo que no, etcétera. Así, para Víctor el mundo es un sistema donde cada cosa está encadenada a otra:

Basta con estarse quieto para que todo se complique y llegue y haya furia y litigios, basta con respirar en el mundo, el mínimo balance de nuestro aliento como el vaivén levísimo que no pueden evitar tener las cosas ligeras que penden de un hilo, nuestra mirada velada y neutra como la oscilación inerte de los aviones colgados del techo que acaban siempre por entrar en batalla a causa de ese temblor o latido mínimo. (p. 193)

Como si todos los sucesos formaran una hilera de fichas de dominó que al primer impulso caen en secuencia sin poder detenerse. Así, para Víctor, los hechos están en una especie de limbo sólo esperando su turno preciso, el momento en que un mínimo movimiento nuestro los active. En la cita precedente se entiende que aunque no nos moviéramos las cosas sucederían de todas formas sólo porque tienen que pasar. Esto es lo que nos lleva a considerar la de Víctor como una perspectiva determinista de su entorno.

En la siguiente cita se percibe la idea de que los hechos vienen 'acomodándose' desde antes para confluír en un suceso determinado:

Y debió creer ella cuando me dijo 'cógeme' que había nacido para morir más bien joven y casada y madre, quizá vio todos sus anteriores pasos y sus días primeros como un itinerario por fin comprensible que conducía a la noche conmigo infiel pero sin cumplimiento. Y yo a mi vez hube de verla a ella como alguien aparecido en mis días solamente para morir a mi lado y provocarme este encantamiento. (p. 180)

Es claro que Víctor se siente víctima de tal causalidad, sin embargo ya vimos en su momento que, pudiendo modificar el curso de

⁸ Jean Paul Sartre. *op. cit.*, p. 33.

las cosas, no lo hace. Y en cambio sí reconoce la causa principal de su situación actual:

Qué extraña misión o tarea es esa, aparecer y desaparecer para que yo dé otros pasos que no habría dado [...] Si Marta estuviera viva yo no estaría entrando por el portal anticuado y enorme de una casa del barrio de Salamanca, ni estaría subiendo en el ascensor de puerta de madera pretencioso y vetusto y con anacrónico banco para sentarse, ni llamando al timbre durante varios días seguidos. (pp. 180-182)

Nosotros consideramos que aunque Marta haya muerto, él podría no estar entrando a ese lugar, podría estar haciendo cualquier otra cosa, pero esa idea que tiene Víctor de que un hecho obliga a otro sólo oculta su falta de pertinencia o quizá conciencia al momento de elegir qué hacer. No neguemos que su situación pudo ser otra, no estaba obligado por los hechos antecedentes, pero fue él mismo quien quiso ir a ese edificio vetusto, entrometerse más en la vida de los familiares de Marta y, peor aún, casi buscar un encuentro con Deán. Tal vez resulta lógico que sintiera curiosidad, que buscara en el periódico como lo hizo, que incluso revisitara la casa de lejos, etcétera; pero lo que hizo ya no obedece a la mera curiosidad sino a otra razón: *una necesidad de restablecimiento*.

Veamos un par de ejemplos más: "Yo había sido malhadado plato de segunda mesa probablemente, y sólo por eso ella había muerto ante mis ojos y entre mis brazos." (p. 193) Aquí Víctor parece seguro de que a Marta le 'tocaba' morir estando con él y no con cualquier otro hombre, y que él (sin saberlo) había acudido a la cita sólo para asistir a la muerte de ella, como si se tratara de una *predestinación*.

En esta otra es más claro lo dicho arriba: "nadie en el mundo sabía que yo había sido elegido para aquella noche: no para acostarme con ella sino para acompañarla en su muerte." (p. 193) 'Algo' o 'alguien' lo eligió para presenciar ese momento nefasto, lo cual significa que Víctor admite tener la función de un objeto que recibió la acción de un agente activo externo a él, como una ficha de ajedrez que es colocada en un lugar determinado con un objetivo exacto.

Sin embargo ese sentido de determinismo no se halla sólo en escenas precisas sino que, observando la anécdota desde una vista panorámica, llega un momento en que esta visión se desborda y además de presentarse en Víctor se manifiesta también en otros dos personajes: 'el Solo' y Téllez.

El primero afirma:

yo no estoy convencido de que un hombre o una mujer deban tener fijada su profesión desde su nacimiento y aun desde antes o su destino si lo preferís así, no hay inconveniente por mi parte en utilizar la palabra [...] No creo que para él sea justo, y sin duda no lo es para los ciudadanos, que normalmente no tienen nada que decir al respecto. [...] A todo el mundo se le imponen cosas desde el principio y a todo el mundo se lo interpreta hasta edad relativamente avanzada (p. 165)

En esta cita podemos ver que el rey se preocupa ante la certeza de que todo hombre al nacer pueda ya traer su destino hecho: una postura totalmente determinista también. Efectivamente nacemos ya con ciertos límites pero eso no quiere decir que vengamos al mundo con nuestra profesión asignada de manera definitiva, tal vez con una tendencia o vocación a cierta área, pero nadie trae etiqueta de uso o aplicación.

Esto y la cita que sigue nos muestran que al igual que Víctor, 'el Solitario' tiene un concepto determinista del mundo: "Mientras se finge estrechar manos manchadas de sangre y así se manchan un poco las nuestras, si es que no están ya manchadas desde el principio, desde nuestro nacimiento y aun antes." (p. 176)

Téllez por su parte nos confirma la idea de una innegable continuidad entre los fenómenos:

Lo único seguro sería no decir ni hacer nunca nada, y aún así: puede que la inactividad y el silencio tuvieran los mismo efectos, idénticos resultados, o quién sabe si todavía peores [...] Pero la única solución a lo que decís, señor, es que todo acabara y no hubiera nada." (pp. 169 y 170)

Este 'desdoblamiento' de la visión determinista nos conduce a algo significativo nuevamente: la intromisión del *autor implicado* en la historia. El hecho de que las pistas que nos hacen definir a Víctor como un sujeto determinista no sean privativas de él, nos confirma lo que estudiamos en el capítulo II-2 sobre la conciencia rectora que domina la diégesis, misma que quizá ha sido proyectada consciente o inconscientemente por Javier Marías evidenciando su propia concepción del mundo.

B. Una irrupción del Caos en el orden de Víctor Francés

Comprobamos ya que Víctor está regido por la sensación de que sus actos y lo que le pasa forma parte de una sucesión inminente de acontecimientos. Ésta es su cosmovisión, su manera de ordenar el

mundo. El mundo, si tiene cierto orden, no está organizado en función del hombre, sino que son dos armonías distintas: una ya está regulada de manera natural, y la otra es la que cada individuo proyecta con base en su razón, es decir, cada hombre concibe su entorno a partir de un concepto propio del orden.

Con lo anterior queremos llegar a un punto interesante que nos sugiere la actitud de Víctor Francés ante la muerte de Marta: recordemos que él se siente víctima de un 'encantamiento', y para atenuar esa sensación (que nosotros también interpretamos como culpabilidad) el personaje-narrador busca contar su experiencia, ¿para convencer, para ser perdonado, para aprender a vivir con ella?, no sabemos, pero lo que sí es evidente es que necesita convivir con lo que le pasó, hacerlo más plausible para los demás y sobre todo para sí mismo:

Contar es lo mismo que convencer o hacerse entender o hacer ver y así todo puede ser comprendido, hasta lo más infame, todo perdonado cuando hay algo que perdonar, todo pasado por alto o asimilado y aún compadecido, esto ocurrió y hay que convivir con ello una vez que sabemos que fue, buscarle un lugar en nuestra conciencia y en nuestra memoria que no nos impida seguir viviendo porque sucediera y porque lo sepamos. (p. 313 y 314)

Si articulamos los dos párrafos iniciales de este apartado, tenemos que el orden de Víctor fue interrumpido por el mundo que, en su caótica carrera o desordenado proceso, alteró con una muerte la organización racional que el sujeto había impuesto a las cosas. Sin embargo, Víctor cree que él y Marta son los que salieron del orden del mundo esa noche fatal, cuando en realidad lo que sucedió no fue la ruptura de la armonía

universal, sino la fractura del orden del propio Víctor. La siguiente cita apoya nuestro dicho: "Pero en mitad de la noche todo estaba en orden para todas las persona o figuras posibles, atrasadas de noticias [...] Sólo para mí y para Marta las cosas no estaban en orden". (p. 28 y 29)

Es decir, aconteció un evento que no estaba contemplado en la organización de Víctor, ésta se ha rasgado y ahora él siente la apremiante necesidad de restablecer su armonía perdida. He aquí el motivo del afán casi obsesivo de entrometerse en la vida de la familia de Marta Téllez: el deseo de 'hilvanar' o 'maquillar' ese hecho extraordinario para poder asimilarlo como parte de su concierto: "no tengo por qué sacudirme estas voces y estos pensamientos sino que debo acostumbrarme a ellos mientras siga acechado y frecuentado o revisitado o 'haunted'". (p. 205)

Es por esto que cuando Víctor logra hablar con Luisa tiene la sensación de aliviar un poco su 'encantamiento' y de empezar a tomarlo como algo más normal, es en ese momento, cuando Víctor sale de la sombra, que comienza el restablecimiento de su orden:

Y allí puede contar por fin, contesté a sus preguntas y le conté otras cosas sobre las que no me las hizo ni podía hacérmelas, seguramente era sólo eso lo que yo perseguía, salir de la penumbra y dejar de guardar un secreto y encerrar un misterio, tal vez yo tenga asimismo a veces deseos de claridad y probablemente también de armonía. Conté. Conté. Y al contar no tuve la sensación de salir de mi encantamiento del que aún no he salido ni quizá nunca salga, pero sí de empezar a mezclarlo con otro menos tenaz y más benigno. (p. 313)

2. Fatalidad

La perspectiva determinista analizada en el apartado anterior nos reveló términos como: predestinación, destino, hado o fatalidad. Todas estas palabras tienen en común un sentido de inevitabilidad y la última, además, de desgracia.

En una novela como *Mañana en la batalla piensa en mí* no es difícil que lleguemos a este punto ya que el eje en torno al cual gira toda la historia es una muerte, precisamente una muerte inevitable y, peor aún, inesperada.

Anteriormente descubrimos que el personaje-narrador es dominado por una fuerte tendencia a pensar que los sucesos viajan atados a una cadena causal. Aquí veremos cómo además de creer en la obligada secuencia de los hechos, Víctor Francés les atribuye un sentido de fatalidad. Podríamos ya mudar el adjetivo aplicado a su percepción y decir que la visión que tiene Víctor del mundo no sólo es determinista, sino además fatalista.

Siguiendo la organización que hemos aplicado a los temas anteriores, empezaremos con algunos datos sobre el término fatalidad. Con la variante de que ahora sólo citaremos a un filósofo, cuyas definiciones engloban las del resto (Ferrater Mora, Ezcurdia Híjar y Chávez Calderón, Blauberg, Frondizi).

Para Abbagnano la fatalidad es

El destino [...] como necesidad desconocida y por lo tanto, ciega, que domina a los seres de mundo en cuanto partes del orden total [...] La

fatalidad significa simplemente lo que estamos seguros de que se realizará y que de ningún modo puede ser evitado. [...] todas las concepciones de la fatalidad, hado o destino, elaboradas por los filósofos admiten que forman parte de él [del destino] como causas que si bien determinan otras causas son a su vez determinadas por los antecedentes, las mismas acciones humanas dirigidas a evitar o a lograr determinados resultados [...] Más exactamente, el término puede usarse para designar, no una doctrina filosófica, sino una actitud, la actitud que se abandona al curso de los acontecimientos sin intentar modificarlo y sin obrar.⁹

Para nuestro objetivo podemos definir a la fatalidad como una adversidad obligada que es dictada por 'algo' ajeno al hombre, llámese destino, Dios, hado, etcétera. Este sustantivo, al igual que Fatalismo, considera los acontecimientos como inevitables e independientes de la voluntad del hombre. Y puesto que en la mayoría de los diccionarios estos términos y su adjetivo (fatal) aparecen en estrecha relación con palabras como nefasto, funesto, malo, pésimo, mortal, desgracia, desdicha o adversidad, diremos que la fatalidad atiende a aquellos sucesos que además de no ser escogidos por el sujeto y ser ineludibles, son precisamente nefastos.

Ahora pensemos en una persona fatalista: la que piensa que todo lo que le ocurre es porque tiene que suceder necesariamente y que ella es incapaz de evitarlo, y que lo único que puede hacer es esperar lo que con seguridad ocurrirá. Se trata de una persona que siempre está pensando en el lado funesto de los hechos. En conclusión, un individuo

⁹ N. Abbagnano, *op. cit.*, pp. 723-731. Para los fines de nuestra investigación aclaramos que diferimos un poco con Abbagnano en cuanto que creemos que la fatalidad no sólo atañe a las cosas que se realizarán, sino también a aquéllas que se dieron en el pasado o que están sucediendo en el presente bajo un estricto sentido de inminencia.

cuya actitud es la de aceptar los acontecimientos sin intentar modificarlos.

Veamos esto en el personaje-narrador. Para nosotros, Víctor Francés es un sujeto cuya perspectiva del mundo va más allá del determinismo porque, para empezar, todo el tiempo está pensando en relación con lo peor que puede pasar, que es la muerte, como en la siguiente cita, mientras piensa en una prostituta que acaba de subir a otro auto y a la que confunde con su ex-esposa:

Tal vez no llegarán a tener lugar aquel polvo ni aquella mamada con el volante a mano si aquel hombre o médico tenía dedos torpes y duros igual que teclas y decidía emplearlos antes de ningún contacto contra el cuello o los pómulos o las sienes de Victoria o Celia, sus pobres sienes, para acabar arrojándola inerte contra el asfalto y la hojarasca húmeda. (pp. 274 y 275)

No sólo es que Víctor piense fatalmente, sino que además actúa movido por esa fatalidad, por ejemplo, para comprobar que su sospecha no sea real se dirige a su antiguo domicilio mientras imagina lo que puede encontrarse:

Podía entrar si no habían cambiado las cerraduras, podía abrir y subir en el ascensor conocido hasta el cuarto piso e incluso allí abrir la puerta de la derecha y comprobar con mis propios ojos que nada malo ocurría esa noche ni había rondado ninguna 'banshee', que Celia Ruiz Comendador seguía viva y estaba a salvo en su cama [...] Pero y si no lo estaba [...] tendría que encender las luces y llevarme las manos a la cabeza y gritar de dolor y arrepentimiento, tratar de hacerla revivir con mis besos y desesperarme (pp. 289-291)

Incluso piensa fácilmente en su propia muerte, aquí, delante de una yegua: "se puso casi de pie un instante como si fuera un monstruo, las dos patas delanteras alzadas como para caer sobre mí y golpearme la cabeza con sus cascos fantásticos y desplomar el peso de su cuerpo inmenso, una muerte horrible, una muerte ridícula". (p. 287)

En los dos ejemplos que siguen vemos que Víctor cree en una fuerza superior a nuestra voluntad que se encarga de escoger el hecho funesto y el momento en que éste ha de ocurrir sin tomarnos en cuenta:

Por qué ese momento y no otro, por qué no el anterior ni el siguiente, por qué este día, este mes, esta semana, un martes de enero o un domingo de septiembre, antipáticos meses y días que uno no elige, qué es lo que decide que se pare lo que estuvo en marcha sin que la voluntad intervenga, o acaso sí, sí interviene al hacerse a un lado, acaso es la voluntad lo que de pronto se cansa y al retirarse nos trae la muerte, (pp. 46 y 47)

Aquí podemos reconocer la actitud abandonada al curso de los acontecimientos mencionada por Abbagnano. Si la voluntad se retira significa que no queremos, si no queremos entonces no escogemos nada: estamos eligiendo no elegir, y al mostrarnos impasivos ante las posibilidades, al no actuar, estamos dejando que los sucesos sigan su trayecto y nos 'pasen de largo' al no haber intentado modificarlos (los que son susceptibles de ello) con nuestra elección.

Finalmente apliquemos esta visión fatalista a un suceso concreto, al hecho desencadenante de la acción: la muerte de Marta. Víctor piensa que Marta hubiera muerto de cualquier manera, incluso sin estar él. Cree que la mujer habría muerto seguramente porque así tenía que

ser, aunque el testigo fuera otro, es lo que nosotros deducimos de este ejemplo:

Quién sabe si ni siquiera habría llegado a salir de la ducha nunca porque habría resbalado por culpa de su frustración o cavilación o cansancio y se habría golpeado la nuca y aún le habría dado tiempo a cerrar el grifo con un movimiento instintivo o desesperado en medio de la caída para quedar luego mal tendida y mojada, desnuda y mojada sobre la loza con su nuca decimonónica herida por la que al cabo de un rato habría parecido correr la sangre a medio secar como estrías o hilos de cabello negro y pegado o barro, aunque nadie lo habría visto porque yo ya no habría asistido (pp. 203 y 204)

A través de las escenas revisadas demostramos por qué consideramos que Víctor es un sujeto regido por la fatalidad. Esto se venía dibujando desde el capítulo anterior en que vimos que no fue capaz de modificar en lo más mínimo su situación derivada del deceso de la mujer, sino por el contrario, actuó como si algo lo motivara cada vez más a permanecer bajo su encantamiento.

Esta perspectiva fatalista nos lleva a ver en Víctor un reflejo del hombre del siglo XX, un sujeto con un modo de pensar que refleja lo contradictorio de la época que vivimos: la era de la comunicación masiva, en la que una de las cosas que el individuo no ha logrado es comunicarse consigo mismo.

En segundo lugar, decimos que su pensamiento es acorde con esta época porque nos presenta a un sujeto extraviado en un ambiente cosmopolita que cada vez se abre más, haciéndolo a un lado como

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

individuo e incorporándolo a una masa informe que generaliza y lo comercializa todo.

CONCLUSIONES

Hemos llegado al punto en el que todo lo dicho anteriormente confluye aquí para poner un límite a este trabajo, que de otra manera podría prolongarse más debido al gran número de aspectos susceptibles de análisis que pueblan la novela de Javier Marías: *Mañana en la batalla piensa en mí*.

Partamos de la idea de que la novela es un instrumento universal para adquirir conocimientos sobre el hombre, y es por eso que nuestro análisis se centró en problemas tan humanos como son la elección, el determinismo y la fatalidad.

A lo largo de este pequeño pero profundo universo que es la novela analizada fuimos conducidos por el personaje-narrador Víctor Francés, quien nos llevó a conocer la cosmovisión del autor implicado que, como vimos, es el representante directo del autor real, Javier Marías: un hombre que no está conforme con desempeñar solamente un papel de receptor en este mundo de ideas, sino que precisa de establecer una comunicación con los lectores.

Esta novela funciona por lo tanto como un doble cauce expresivo para Marías, y para nosotros como una historia en la que sobre un mismo lecho avanzan simultáneamente dos vertientes: una nos permitió conocer las cualidades de Marías como novelista, y la otra nos mostró lo que él opina sobre la realidad, dejándonos asomar un poco a su filosofía sobre el mundo.

A través del autor implicado, Marías nos demuestra que es consciente de la gran contradicción que aqueja a los hombres hoy en día. Una contradicción que se basa en la mínima o nula correspondencia del progreso exterior del sujeto con la evolución de su interior: de su espíritu. Esto hace del hombre un individuo inseguro que no es capaz de gobernarse a sí mismo a pesar de sus esfuerzos, no siempre infructuosos, por gobernar el mundo.

Esto muestra un desfase: a la vez que se hace evidente un gran progreso tecnológico y científico, se presenta una pérdida de valores. El resultado de tal incongruencia es: a) que el hombre está alejado de la creencia de Dios; b) la Razón ya no satisface sus necesidades; y c) el planeta, explotado por el humano, ha empezado a serle a éste cada vez más hostil.

Todo esto provoca en el individuo una soledad interna que lo obliga a crear mecanismos de evasión mediante los cuales evita elegir su propia forma de vida (en la medida de lo posible, según vimos en la primera parte del capítulo III) y, por lo mismo, responsabilizarse de ella.

Así, con base en las teorías filosóficas revisadas, encontramos a un sujeto que al no elegir en situaciones en las que era factible hacerlo,

y al reconocerse incapaz de modificar ciertos acontecimientos de su experiencia, da cabida a la fatalidad como factor que determina su vida.

A través de Víctor Francés descubrimos nuevamente al hombre que ahora, para explicarse el mundo, vuelve a recurrir a lo mítico, al hado, al destino tejido previamente, al canto de la 'banshee que anuncia la muerte.

Erich Fromm expone que el hombre es el único ser que, al no hallarse programado como el resto de los animales, padece de un síndrome de pertenencia, es decir, no está incorporado a las leyes o regularidades de la naturaleza como las plantas o las demás criaturas. Esto ocasiona en el sujeto una necesidad de pertenecer a un todo ordenado, y con este fin, Víctor Francés proyecta su concepto de orden al entorno. La facilidad con que tal armonía fue interrumpida y lo que hace nuestro personaje-narrador al buscar el restablecimiento de ésta, no es más que esa necesidad de seguir formando parte de un todo creado por el mismo individuo.

Esta vacuidad en el hombre también se refleja en la novela a través de una insistencia recurrente en afirmar que los actos humanos son esencialmente inmanentes, es decir, olvidables y carentes de sentido más allá de los inmediatos.

Así, Víctor Francés aparece como un hombre en busca de la respuesta a una pregunta o preguntas que ya han sido planteadas hace cientos o miles de años: ¿hacia dónde va el hombre?, ¿quién lo dirige?

Finalmente queremos plantear aquí algunas cuestiones de las que no se ocupó esta tesis pero que quedan como problemas abiertos a

posibles hipótesis en el futuro. Desde luego no se trata de innovaciones en el análisis literario, pero sí lo serían en cuanto al estudio de *Mañana en la batalla piensa en mí* o de otros textos de Marías.

a) El estudio de las afinidades que existen entre Javier Marías y otros escritores que él mismo ha mencionado como sus principales influencias: William Faulkner, James Joyce y Juan Benet, principalmente. Pero no proponemos este tema sólo como una búsqueda de elementos simplemente retomados por Marías, sino como un minucioso escudriñamiento de las afinidades del pensamiento (tanto espirituales como culturales) entre los tres escritores que representen formas similares de concebir el mundo.

b) El estudio exclusivo del discurso ensayístico filosófico que corre a lo largo de la anécdota en *Mañana en la batalla piensa en mí*. Nosotros consideramos que la historia no podría leerse separada de aquel, pero sí creemos que las reflexiones pueden formar por sí mismas un cuerpo independiente de la historia relatada.

c) Un análisis, mediante el estudio de las configuraciones descriptivas, de lo que en las novelas o textos en los que Marías aparece relacionado con el tema de 'la negra espalda del tiempo', pero no como título de una de sus recientes publicaciones, sino como su concepción de una dimensión temporal y espacial en la que queda atrapado todo aquello que en el hombre se suspende.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 723-731.
- Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, México, Rei, 1993.
- Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, México, Porrúa, 1997.
- Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) III*, España, Editorial Castalia, 1990.
- Blauberg, I, P. Kopnin, I. Pantin, *Breve Diccionario Filosófico*, 2ª ed, México, Cártago, 1983.
- Barrero Pérez, Oscar, *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*, Madrid, Ediciones Istmo, 1992.
- Bourneuf, Roland y Ouellet Réal, *La novela*, España, Ariel, 1989.
- Escobar Valenzuela, Gustavo, *Ética. Introducción a su problemática y su historia*, México, McGraw-Hill, 1992.
- Ezcurdia Híjar, Agustín y Pedro Calderón Chávez, *Diccionario Filosófico*, México, Limusa, 1994.
- Fromm, Erich, *El miedo a la libertad*, Argentina, Paidós, 1971, (Biblioteca del Hombre Contemporáneo, 7).
- Fromm, Erich, *El corazón del hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, (Colección Poupular, 76)
- Fronzizi, Risieri, *Introducción a los problemas fundamentales del hombre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, (Breviarios, 260)
- Garzón, Mercedes y Juan, *Ética y Sociedad*, México, ANUIES, 1976.
- Güemes, César, "Las pasiones son para siempre; no hay forma de cambiarlas: Marías", *La Jornada*, 21 de noviembre de 1998, Cultura, p. 26.

López Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce, *Manual para investigaciones literarias*, México, UNAM, 1996.

Marías, Javier, *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama, 1989.

Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama, 1992.

-----, *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993.

-----, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Alfaguara, 1994.

-----, *Cuando fui mortal*, México, Alfaguara, 1996.

-----, *Mano de sombra*, España, Alfaguara, 1997.

-----, *Negra espalda del tiempo*, España, Alfaguara, 1998.

Mauleón, Héctor de y Mauricio Montiel Figueiras, "El mundo incumplido, Entrevista con Javier Marías", *Crónica*, 22 de noviembre de 1998, Dominical, pp. 14-16.

Paredes, Alberto, *Las voces del relato*, México, Grijalbo, 1994.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Perus, Françoise (comp.), *Historia y literatura*, México, Instituto Mora-UAM, 1994, (Antologías Universitarias, Nuevos Enfoques en Ciencias Sociales)

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI-UNAM, 1998.

Platón, "La República o lo Justo" en *Diálogos*, México, Porrúa, 1991.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Ética*, México, Grijalbo, 1969.

Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, México, Ediciones Quinto Sol.

Savater, Fernando, *Ética para Amador*, Barcelona, Ariel, 1991.

Tacca, Óscar, *Las voces de la Novela*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1989.