

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**Temporalidad y ética en *Mañana en la batalla
piensa en mí*, de Javier Marías**

par Michèle Lemaître
(327842)

Thèse de maîtrise (espagnol) présentée
à l'école des études supérieures et de la recherche
de l'Université d'Ottawa

Directeur : J.G. Renart
Département des langues et littératures modernes

Janvier 2000

© Michèle Lemaître, Ottawa, Canada, 2000



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-48165-4

Canada

Abstract

Javier Marias' work, which belongs to the so-called "Nueva Narrativa española", has rapidly gained the attention of the critics and scholars alike. Nevertheless, the studies relating specifically to *Muñana en la batalla piensa en mí* remain so far fragmentary and often limited to the thematic aspects of the novel.

The objective of this thesis is to conduct an in-depth analysis of one of the themes underscored by the critics – time – in its three semiotic aspects (syntactic, semantic and pragmatic), in an attempt to bring into light the relationship between the temporal and ethical dimensions of the novel.

Thus, after chapter one, which establishes the theoretical framework of the study, chapter II is devoted to the presentation of the history and its narrator. This preparatory work allows then a detailed analysis of the syntactic aspect of time, consistent with the structural approach of Gérard Genette (chap. III) and Paul Ricoeur's definition of the "fictive experience of time", which is then confronted to the ethical stand of our contemporary world (semantic and pragmatic aspects, chap. IV).

The study reveals how the constant ambivalence inherent in time reflects itself in the deep structure of the novel and in its principal character. The main conclusion of the study corroborates the theoretical assumption of Paul Ricoeur concerning the function of the structural configuration of time in the novel, which is to articulate a temporal experience in the fictive world projected by the text which in this case entails ethical relativity. Also, its confrontation with our real world suggests the postmodern nature of the novel.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi gratitud al Profesor Guillermo Renart, quien dirigió este trabajo. Le agradezco su constante apoyo, su paciencia infinita, y también la eficiencia y el buen humor con que sabe captar el interés de sus estudiantes en una materia tan árida como la narratología.

Asimismo quiero expresar mi sincero reconocimiento a los Profesores Juana Muñoz Licerias y José Ruano de la Haza por haber aceptado la tarea de examinadores de mi tesis y por sus constructivos comentarios.

También deseo hacer extensivo este agradecimiento a los demás profesores de la Sección de Español por darme el estímulo para profundizar en el conocimiento de la lengua española y de la literatura hispanoamericana.

Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance à François Lemaître, mon mari, et à tous mes amis qui ont su m'encourager et accepter avec patience d'avoir été délaissés pendant de si longs mois.

À ma mère et à mon amie Delia Seyhun

*Qu'est-ce donc que le temps? Quand personne ne me le demande,
je sais; dès qu'il s'agit de l'expliquer, je ne le sais plus.*

Saint-Augustin

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I Marco teórico	11
1.1 Una perspectiva social y filosófica: Hans Meyerhoff	11
1.2 La literatura como arte temporal: A.A. Mendilow	15
1.3 Novelas de la duración y novelas del destino: Jean Pouillon	20
1.4 Tiempo de la historia y tiempo del relato: Gérard Genette	24
1.5 La experiencia ficcional del tiempo: Paul Ricoeur	28
CAPÍTULO II La historia y su narrador	30
2.1 Resumen y cronología de la historia	30
2.2 El narrador: voz y modo	36
2.3 Víctor: narrador y actor	38
2.3.1 Disonancia	39
2.3.2 Consonancia	41
2.4 Víctor, ¿narrador fidedigno?	45
CAPÍTULO III La estructura temporal	49
3.1 Orden	49
3.1.1 Macro-estructura	50
3.1.2 Estructura temporal a nivel de episodio	56
3.1.2.1 Noche de la muerte de Marta	56
3.1.2.2 Otros ejemplos de episodios señalados por la ruptura del orden cronológico	61
3.2 Velocidad	64
3.2.1 Elipsis	66
3.2.2 Pausa	67
3.2.3 Resumen	68
3.2.3.1 Resumen de transición	69
3.2.3.2 Relato de acción	69
3.2.4 Escena	71
3.3 Frecuencia	72
3.3.1 Relato iterativo	73
3.3.2 Repeticiones textuales	75
3.3.2.1 Forma repetitiva	75
3.3.2.2 Forma anafórica (relato singulativo multiple)	77
3.3.2.3 Formas mixtas	79

Índice (continuación)

CAPÍTULO IV	La vivencia del tiempo	83
4.1	Temática del tiempo	84
4.2	Temática de la muerte	88
4.3	Temática de los recuerdos	89
4.4	Niñez y vejez	91
4.5	Día y noche	93
4.6	Otras temáticas	94
4.6.1	La estación del año	94
4.6.2	Las despedidas	95
4.6.3	Intertextualidad	96
4.7	Temporalidad y ética	98
CONCLUSIÓN		104
BIBLIOGRAFÍA		108

LISTA DE LOS CUADROS

Cuadro 1 – Cronología detallada de la historia	33
Cuadro 2 – Retrospecciones	34
Cuadro 3 – Personajes	35
Cuadro 4 – Macro-estructura temporal de la novela	51
Cuadro 5 – Micro-estructura, páginas 11-13	57
Cuadro 6 – Estructura del episodio de la muerte de Marta (continuación)	58
Cuadro 7 – Velocidad de las grandes unidades narrativas	65

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un estudio de *Mañana en la batalla piensa en mí*, la octava novela del autor español Javier Marías. Hijo del filósofo Julián Marías, Javier Marías nació en 1951 y publicó su primera novela, *Los dominios del lobo*, en 1971. En una entrevista con Luis H. Castellanos¹, el propio autor se coloca, con esa novela, entre los autores que constituyeron la "llamada generación de los Novísimos". Estos autores, la mayoría jóvenes, estaban animados por "una especie de rechazo, un poco global y simplista, injusto visto desde ahora, hacia lo español". En otra entrevista², Javier Marías precisa el objeto principal de este rechazo, el realismo social: "La dictature franquiste, qui ne s'intéressait pas à la littérature, laissa ce que nous pourrions appeler le 'contrôle culturel' à une orthodoxie de gauche qui mit rapidement en place une sorte de tyrannie esthétique : le roman devait être empreint de réalisme social, véhiculer de bonnes intentions, lutter contre le pouvoir". Juan Antonio Masoliver Ródenas, el crítico quizás más prolijo de la obra de Javier Marías, señala asimismo: "Los escritores que empezaron a surgir a principios de la década de los setenta rechazaron en igual medida la tradición realista española y el experimentalismo, para acercarse al novelista que decididamente ha marcado el destino de la nueva narrativa, Juan Benet"³. En el mismo artículo, Ródenas destaca, entre los rasgos de la nueva narrativa española, "la imaginación, el cosmopolitismo y el rechazo de la realidad española, el sentido de la aventura y del juego, el

¹ Luis H. Castellano. "La magia de lo que pudo ser: Entrevista con Javier Marías." *Quimera - Revista de Literatura* 87 (Marzo 1989): 24-31.

² Javier Marías. "L'Espagne est en fausse paix avec elle-même." *Magazine littéraire* 330 (Marzo 1995): 26-28.

³ Juan Antonio Masoliver Ródenas. "Javier Marías: El pensamiento incesante." *Vuelta* 18.216 (Nov. 1994):60-63.

acercamiento a la cultura anglosajona, la destrucción de jerarquías estéticas, la ausencia de un discurso moral como reacción al dogmatismo y al moralismo dominantes, la necesidad de narrar, de liberar el flujo narrativo, de seducir al lector para que participe en la invención, el humor y una trabajada frivolidad".

Las primeras novelas de Marías, *Los dominios del Lobo*, *Travesía del horizonte* (1972), responden a esa voluntad de "reanudación del arte del relato" mencionada por Constantino Bértolo⁴ y pertenecen a lo que Ródenas llama "literatura de la imaginación"⁵. Sin embargo, a partir de *El siglo* (1983), Marías inicia una trayectoria literaria muy personal que se caracteriza por la primacía del pensamiento. En un artículo⁶ dedicado a Álvaro Pombo, en el cual compara a los dos escritores, Ródenas señala: "...en ambos la presencia de sentimiento y pensamiento es tan dominante que acaba por sustituir a la clásica tensión narrativa basada en la acción". De esta comparación salen unos rasgos de la narrativa de Marías, entre ellos el papel de la actividad mental que desencadena los conflictos (cuando en Pombo son los sentimientos), una dinámica narrativa estructural, el lenguaje como fijación, la ironía y la melancolía.

Junto al desarrollo de esa literatura del pensamiento se afirman los grandes temas de Marías. En la entrevista antes mencionada con Luis H. Castellanos, Javier Marías dice: "En mis novelas – y más bien como trasfondo –, hay la imposibilidad de no saber a ciencia cierta nada, y la importancia por tanto de la conjetura, de la especulación y de la imaginación". Aún

⁴ Constantino Bértolo. "Le nouveau pacte narratif." *Magazine littéraire* 330 (Marzo 1995): 35-36.

⁵ Juan Antonio Masoliver Ródenas, *op. cit.*

⁶ Juan Antonio Masoliver Ródenas. "Álvaro Pombo: Las aventuras de la conciencia." *Vuelta* 17.205 (Dic. 1993): 30-32.

más: "Ésa es otra idea que aparece en mis novelas: la idea de que no saber puede ser no ya sólo un consuelo, en ciertas circunstancias, sino incluso el elemento fundamental para la supervivencia de alguien". La posibilidad de que existan simultáneamente verdades contradictorias es también otro tema, que aparece en *El monarca del tiempo*. El problema de la verdad cobra una importancia particular en la narración en primera persona, pues como señala Javier Marías, el narrador siempre puede mentir u ocultar algo. El no-saber tiene otro corolario, que Luis Izquierdo⁷ destacó en su ensayo sobre los relatos de Javier Marías: "Pero tras la apariencia, o superficie lúdica, vibra siempre una visión del mundo contemporáneo que parece una auténtica saga de la indeterminación". Asimismo, la ausencia de certeza, el concepto de ambigüedad convertido en un tratamiento textual, la simultaneidad de verdades contradictorias son los rasgos fundamentales que Inés Blanca⁸ pone de relieve al concluir un análisis del aspecto autobiográfico de *Todas las almas* (1989). Inés Blanca aplica la fórmula "ficción autobiográfica" a esa novela donde el narrador, como el autor, es un traductor y un escritor madrileño que pasó dos años en Oxford (dentro de las traducciones de Javier Marías se destaca la de *Tristram Shandy* de Sterne). Reconoce que Marías quiebra el "pacto autobiográfico" como lo define Philippe Lejeune, pero considera que "la fórmula 'ficción autobiográfica' puede verse a manera de oximoron y se puede entender que la novela hoy sea el espacio del oximoron por excelencia, donde la complementariedad de opuestos que confluyen da lugar a un discurso que tiende a favorecer la digresión, lo incomprensible". Lo

⁷ Luis Izquierdo. "Una aproximación a los relatos de Javier Marías." *Insula - Revista de Letras y Ciencias Humanas* 568 (Abril 1994): 19-21.

⁸ Inés Blanca. "Ficción autobiográfica en la narrativa española actual: *Todas las Almas* (1989) de Javier Marías." *Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel*. Ed. Martínez Latre y María Pilar. Logroño: Universidad de la Rioja, 1994. 215-222.

que importa para Inés Blanca es la relación entre imaginación y realidad que ese modo narrativo permite explorar. La incorporación de datos autobiográficos es uno de los elementos recurrentes en la narrativa de Javier Marías que Masoliver Ródenas señala en su artículo⁹ titulado "Javier Marías: el pensamiento incesante", en el cual analiza las tres últimas novelas de Marías (*Todas las almas*, *Corazón tan blanco* (1993), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994)). Dentro de esa serie de elementos, los siguientes me parecen más relevantes para el presente estudio: la relación entre mujer y hombre, la muerte, el voyeurismo del protagonista, la tensión entre el secreto y la comunicación, la obsesión por el cuerpo femenino y las prendas de vestir, las referencias a la infancia, a la familia (la madre muerta) y a la guerra civil española, la marcada diferencia entre la vida nocturna y la diurna, los personajes extravagantes, el tiempo, las dudas, las asociaciones y las frases recurrentes, el humor. En el mismo artículo, Masoliver Ródenas destaca la ausencia de personalidad dramática de los protagonistas, su "trágica incapacidad para la tragedia" que vienen a resaltar las alusiones a los héroes shakespearianos.

La intertextualidad con las tragedias de Shakespeare es el elemento central del análisis de *Corazón tan blanco* que propone Alfonso de Toro¹⁰, en un estudio comparativo de esa novela y de las dos anteriores (*El hombre sentimental*, *Todas las almas*). Para ese crítico, la intertextualidad en las novelas de Marías "pasa a ser un elemento determinante para la estructura de la historia narrada que se emplea con una fuerte carga comparativa e

⁹ Juan Antonio Masoliver Ródenas, *op. cit.*

¹⁰ Alfonso de Toro. "El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar." *La novela española actual, autores y tendencias*. Ed. Dieter Ingenschay y Alfonso de Toro. Kassel: Reichenberger, 1995. 55-102.

interpretativa por oposición o equivalencia" y se constituye asimismo en "objeto central de la narración". La idea más importante de ese análisis es que la pasión y la tragedia shakespearianas tienen su equivalente en Marías en el pasado no narrado, mientras en el presente un narrador "más o menos anónimo, introvertido, reflexivo, un yo narciso, obsesivo" nos cuenta una relación amorosa que se vuelve más y más fría y esquelética de una novela a otra. *Corazón tan blanco* fue también el objeto de un análisis detallado que presentó María del Carmen Bobes Naves en una conferencia dada en la Universidad de Ottawa en 1996. En su análisis, esa crítica destacó los elementos siguientes que, a su juicio, denotan una actitud posmoderna: lo importante no es el hecho, sino el relato y, por consiguiente, el papel protagonista en la novela no pertenece a los personajes, sino al narrador: lo que se ofrece es una interpretación a través de la subjetividad de ese narrador, que no juzga, no toma partido, no busca justificaciones o explicaciones, no toma decisiones: ausencia de explicación causal de hechos aparentemente incoherentes relatados de manera caótica. Bobes Naves encuentra en la novela de Marías un narrador apático, escéptico, un receptor de lo que pasa, pero sobre todo un sujeto sin ética y sin interés por saber. La ausencia de ética y la negación del conocimiento constituyen los dos polos del análisis de Bobes Naves. Ausencia de ética: el narrador cuenta con la misma impasibilidad lo bueno, lo absurdo y lo malo: no juzga; no valora; no plantea el tema de la responsabilidad; no reacciona frente a conductas o actitudes perversas (en el sentido dado por el DRAE a la palabra perversión: "Estado de error o corrupción de costumbres"). Negación del conocimiento: además de la ausencia de un deseo de saber, el narrador manifiesta un escepticismo total frente a las posibilidades del conocimiento por medio de la palabra.

Tanto María del Carmen Bobes Naves como Juan Antonio Masoliver Ródenas aluden en sus análisis antes mencionados a *Mañana en la batalla piensa en mí*, novela a la cual atribuyen las características destacadas hasta ahora de la novelística de Javier Marías en general. Como *Corazón tan blanco*, esa novela tiene por título una frase shakespeariana que procede del último acto de *Ricardo III*: en la víspera de una batalla, los fantasmas de las víctimas del rey vienen a maldecirlo en su sueño con esas palabras y a anunciarle su derrota y su muerte. En la novela, el narrador (Victor, guionista y escritor negro) nos cuenta cómo, después que se murió una mujer en sus brazos, sin llegar a ser su amante, vivió bajo un encantamiento. Él mismo resume muy bien la trama de la novela cuando dice: "Y yo a mi vez hube de verla a ella como a alguien aparecido en mis días solamente para morir a mi lado y provocarme este encantamiento, qué extraña misión o tarea es esa, aparecer y desaparecer para que yo dé otros pasos que no habría dado..." (160)¹¹. La referencia shakespeariana tiene, según el análisis que Masoliver Ródenas¹² dedica enteramente a esa novela, un doble significado. En primer lugar, se convierte en un "leitmotiv de múltiples resonancias": a la referencia reiterada a la batalla, Masoliver Ródenas advierte que se debe añadir la referencia al invierno (la tragedia de Shakespeare empieza con la frase "Now is the winter of our discontent"), callada pero presente en la novela, lo que le permite afirmar que la novela se proyecta en un tiempo que es el tiempo de "nosotros", como la guerra civil fue de "nosotros", que la batalla no es solamente la del narrador sino muchas otras batallas (Guerra Mundial.

¹¹ Javier Marías. *Mañana en la batalla piensa en mí*. Barcelona: Anagrama, 1994. Los números de las páginas citadas se indicarán entre parentesis a lo largo del presente trabajo.

¹² Juan Antonio Masoliver Ródenas. "Mañana en la batalla piensa en mí, de Javier Marías: polifonía y polisemia." *Insula* 578 (1995):19-21.

Guerra Civil) y que el espectro de la mujer muerta "no sólo se dirige a Víctor sino también a Eduardo Deán, su infiel esposo, y quién sabe si también a todos nosotros, seres infieles e incapaces para la tragedia en una época agónica". En segundo lugar, Masoliver Ródenas destaca la red de alusiones a las películas basadas en obras de Shakespeare o que tratan de batallas, y advierte que esa presencia de Shakespeare da verosimilitud a una escena que, si no, resultaría grotesca e inverosímil. Se trata aquí de la escena con el Llanero, quien se da cuenta, al ver la película de Orson Welles basada en *Enrique IV*, de la falta de grandeza de su figura de rey en nuestros tiempos. Además de la intertextualidad, Masoliver Ródenas destaca otros aspectos de la novela: el continuo desplazamiento espacial y temporal que se da en el itinerario narrativo (a la vez mental y físico) desencadenado por el acontecimiento inicial, la muerte de Marta; la elección de los espacios geográficos (Londres y Madrid) con sus resonancias autobiográficas – Londres "visto aquí de una forma distanciada" a través del marido y Madrid, la ciudad natal del narrador "que la recorre, sin embargo, como un exiliado"; la ambigua relación entre la propia biografía del autor y la del narrador.

Hernán Esteban Gómez¹³, por su parte, propone una interpretación decididamente posmoderna de la novela en la cual "todo parece moverse en ese ritmo desprejuiciado y no comprometido del cual nos enorgullecemos hoy en día: la cita a escondidas, la excitación del adulterio, la certeza en la intrascendencia del intercambio que no parece ser más que la búsqueda inútil por atenuar las soledades mutuas que sabemos, de antemano, no pueden ser aliviadas". El rasgo importante que Gómez destaca de la novela es la intrascendencia: un héroe involuntario, una aventura que no es tal, el conocimiento que conduce solamente a la

¹³ Hernán Esteban Gómez. "Visitante nocturno" *Asterión Online* 1 (Abril 1998). Internet.

"certeza de la absurda paradoja de la vida". Encuentra asimismo en la novela la expresión de una necesidad de permanencia que ve como "el engaño desesperado que enfrentamos a la disolución, a la progresiva aniquilación de todo rastro, de toda marca, de toda huella".

Entre los elementos de la narrativa de Javier Marías señalados por los críticos, se menciona generalmente el tiempo, sea como tema o como elemento estructurante. Sin embargo, ninguno de ellos habla extensamente sobre este punto. Al leer *Mañana en la batalla piensa en mí*, uno se da cuenta inmediatamente de la obsesión del narrador por el tiempo, "el tiempo que apremia y sigue pasando sin esperarnos" (12), aunque sea solamente por los numerosos comentarios que hace el narrador al respecto. La angustia que suscita el carácter efímero de la vida es una angustia esencial del ser humano y, como muestra Georges Poulet¹⁴ en la introducción a sus *Études sur le temps humain*, en la cual examina la evolución desde la Edad Media del concepto del tiempo, esta angustia está íntimamente ligada a los conceptos filosóficos y a los valores (sociales, morales). Es con esa perspectiva con la que Poulet, uno de los teóricos más destacados de la Escuela de Ginebra, estudió unos dieciocho autores franceses, desde el Renacimiento hasta el siglo XX, en un análisis basado en una glosa de los textos. Sin embargo, la problemática del tiempo en la novela no se limita a lo que dicen el narrador o los protagonistas; abarca también las técnicas que el autor emplea para presentar al lector personajes ficticios que viven necesariamente en el tiempo, como señalaba Henry James¹⁵: "... that side of the novelist's effort – the side of most difficulty and thereby of most dignity which consists in giving the sense of duration, of the lapse and accumulation of time.

¹⁴ Georges Poulet. *Études sur le temps humain*. Paris: Plon, 1952.

¹⁵ Henry James. *London Notes*, en *Notes on Novelists*, 1914, p. 349. Citado por A. A. Mendilow en *Time and the Novel*. New York: Humanities Press, 1972, p. 17.

This is altogether to my view the stiffest problem that the artist in fiction has to tackle". En el proceso de los estudios literarios del siglo XX y en particular de algunas de sus principales corrientes, como el formalismo ruso y la narratología, el tiempo ha llegado a considerarse una de las tres categorías que determinan la narración, siendo las otras dos, según la terminología de Genette¹⁶, el modo (¿Quién percibe?) y la voz (¿Quién habla?).

En mi estudio de *Mañana en la batalla piensa en mí*, me propongo examinar el tiempo, en sus tres aspectos señalados por María del Carmen Bobes Naves en su artículo sobre el valor semiótico del tiempo en el relato¹⁷: sintáctico (por sus formas, el tiempo puede emplearse para establecer una estructura narrativa determinada), semántico (el tiempo puede crear sentido) y pragmático (es un testimonio de las ideas del autor y de su época). El objetivo de mi análisis es tratar de establecer una relación entre la temporalidad y la visión del mundo que se desprende de la novela, para decidir, últimamente, si el tratamiento del tiempo contribuye a la expresión de una posible carencia de ética (entendiéndose la palabra "ética" como el conjunto de principios y reglas morales que regulan el comportamiento y las relaciones humanas). Para llevar a cabo esta tarea, determinaré en un primer capítulo el marco teórico en el cual se desarrollará el análisis, con un resumen de los estudios sobre el tiempo que considero relevantes para mi tema. El segundo capítulo se dedicará a la historia, su cronología y su narrador; esta tarea posibilitará el análisis de la estructura temporal (aspecto sintáctico, que se examina en el capítulo tercero) y, mediante el estudio de la enunciación, el análisis de la expresión de la visión del mundo (aspectos semántico y

¹⁶ Gérard Genette. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 76.

¹⁷ María del Carmen Bobes Naves. "La valeur sémiotique du temps dans le récit." *KODIKAS CODE - Ars Semeiotica* 7 (1984): 107-120.

pragmático, de que nos ocupamos en el capítulo cuarto). En el tercer capítulo, analizaré la dimensión estructurante del tiempo a nivel de la novela global (macro-estructura) y en algunos segmentos representativos. En el cuarto capítulo, trataré de definir cómo el narrador-protagonista vive el tiempo, empezando con un examen de sus comentarios explícitos sobre el tiempo para seguir con un análisis de otras temáticas relacionadas con el tiempo presentes en la novela. En la conclusión, me basaré en una síntesis de mis interpretaciones para definir la visión del mundo que se ofrece en la novela y determinar si esa visión deja entrever lo que podríamos llamar una ausencia de ética.

CAPÍTULO I
MARCO TEÓRICO

El tiempo – su naturaleza, su medida, su relación con nuestra conciencia – ha estado en el centro de las interrogaciones de los filósofos desde la antigüedad. Su representación en la novela ha merecido una atención creciente de parte de los teóricos literarios, especialmente después de los trabajos de Bergson, y los enfoques siguieron la evolución misma de la teoría literaria. Es a partir de los años 40-50 cuando los estudios sobre el problema del tiempo en la novela se multiplicaron y especificaron en sistemas coherentes con las diversas perspectivas literarias que se han impuesto.

El marco teórico general del presente trabajo abarca cinco estudios esenciales sobre el problema del tiempo en la novela. El corpus teórico no se limita a estos estudios y, en el curso de mi análisis, recurriré a otros autores. Sin embargo, por el alcance para la teoría literaria de los estudios escogidos, me parece útil presentar las grandes líneas de esos trabajos.

1.1 Una perspectiva social y filosófica: Meyerhoff¹⁸

En su estudio *Time in Literature*, publicado por primera vez en 1952, Hans Meyerhoff adopta un marco filosófico y social para interpretar "the treatment of time in literature in its relation to the self and the world of nature" (xi). Examina sucesivamente 1) lo que se entiende por "tiempo" en la literatura; 2) los aspectos del tiempo en la literatura; 3) el sentido del tiempo en el mundo moderno; y 4) la significación del tratamiento literario del tiempo para la filosofía.

¹⁸Hans Meyerhoff. *Time in Literature*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.

Según Meyerhoff, el tiempo en la literatura siempre se refiere al tiempo humano, es decir a los elementos del tiempo que corresponden a la experiencia, y no al tiempo que llama "time in nature", un tiempo físico, público, con estructura lógica y objetiva. La idea central del estudio de Meyerhoff es que el tiempo en la literatura es la conciencia del tiempo, el tiempo bergsoniano.

Basándose en los tres aspectos del tiempo físico – medida, orden y dirección – Meyerhoff establece, en contraste, seis aspectos del tiempo en la literatura. 1) La métrica individual (la manera como cada individuo mide el tiempo) se caracteriza por la ausencia de uniformidad, por la elasticidad. Por lo tanto, uno de los aspectos del tiempo en la experiencia es la relatividad subjetiva. 2) Meyerhoff atribuye una significación más importante a la duración, es decir, al tiempo experimentado como un flujo continuo (la vida como un río), y no como una simple sucesión de eventos distintos, discontinuos. El presente no es un punto abstracto, sino que tiene extensión, incluye elementos del pasado (memoria) y del futuro (expectación). En esa definición de un "presente especioso" se retoma así la teoría de San Agustín. 3) En el mundo de la experiencia, el principio de causalidad que rige el orden temporal de los eventos (Kant) y que hace que en la naturaleza los procesos sean irreversibles da lugar a lo que Bergson llama "interpenetración dinámica". Son las asociaciones significativas, y no las asociaciones objetivas, que determinan la estructura causal en la memoria. Meyerhoff cita el monólogo interior, los sueños y las fantasías como los más puros ejemplos de fusión dinámica y a la vez de experiencia de la duración. 4) La experiencia de la duración y las asociaciones significativas, a través de la memoria, tienen como corolario la identificación del yo con su continuidad y su unidad. Rechazando las teorías del "verdadero

yo" como sustancia o de la ausencia de un yo (Hume), Meyerhoff se apoya en la novela de Proust, *À la recherche du temps perdu*, para mostrar "how the reconstruction of the self corresponds to the recapture of time in experience" (p. 44). 5) La eternidad, entendida como atemporalidad, y no como tiempo infinito, es una calidad del tiempo en la experiencia que no tiene correspondencia en el tiempo físico. Meyerhoff señala tres aspectos de esa eternidad: lo que se recuerda parece independiente del momento en que ocurrió; los recuerdos, las percepciones y las expectativas (pasado, presente y futuro) pueden coexistir en la identificación de un yo permanente; la obra de arte comparte esa calidad de "esencia eterna". 6) En el mundo físico, son el orden causal y la irreversibilidad los que definen la dirección del tiempo. En la experiencia humana, la irreversibilidad del movimiento hacia la muerte es el aspecto más importante del tiempo. Esa irreversibilidad confiere al tiempo su carácter transitorio. La imposibilidad de escapar de este destino, central en la filosofía de Heidegger, puede dar lugar a dos actitudes: una positiva, en la cual el tiempo se asimila a la creatividad, a la idea de progreso, de lucha, y una negativa, en la cual predomina la idea de la vanidad de nuestros esfuerzos. Meyerhoff señala el arte y la teoría del carácter cíclico del tiempo (y su consecuencia, los temas míticos) como ejemplos de las tentativas del ser humano para combatir la irreversibilidad del tiempo.

La idea central del capítulo sobre el tiempo y el mundo moderno es que la preocupación creciente por el tiempo se debe ante todo a la fragmentación del tiempo y del yo. Desde una perspectiva histórica, Meyerhoff identifica tres consecuencias de las varias revoluciones (científicas, religiosas, políticas, artísticas) que contribuyeron a esa fragmentación del tiempo: el ocaso de la dimensión de eternidad, con el encierro consiguiente

del tiempo en la dimensión de la historia y de la vida humana; la adopción de la métrica cuantitativa del tiempo, que dio lugar a las ideas de diferencia y de discontinuidad centrales en la teoría de Hume; el advenimiento del historicismo, con la idea que la verdad es una función del tiempo. Asimismo, más recientemente, la pérdida de la fe en el progreso contribuyó a la visión pesimista del tiempo. En su análisis de la significación social del tiempo, Meyerhoff subraya el concepto del tiempo como mercancía y sus consecuencias: los aspectos cuantitativos, objetivos del tiempo toman más importancia que los aspectos cualitativos antes examinados: el tiempo no tiene valor si no sirve para producir; se pierde el sentido de continuidad con el pasado y el futuro: el tiempo se estrecha. Meyerhoff cita a los personajes de Kafka, Hemingway, Camus como ejemplos de individuos sin pasado ni futuro, aislados. A la fragmentación del tiempo corresponde una fragmentación del individuo que se concibe entonces como una acumulación de experiencias en el tiempo. La pérdida del sentido de identidad, continuidad y duración pone en peligro el sentido de valor intrínseco del ser humano y, por consiguiente, las relaciones humanas que suponen un compromiso. Meyerhoff termina el análisis de este tema subrayando la doble interpretación que se puede hacer de la técnica literaria del "flujo de conciencia": por un lado, esta técnica es una expresión contundente de la fragmentación del tiempo en la conciencia del individuo moderno; por otro lado, es una tentativa por superar esa fragmentación mostrando que aun ese flujo caótico contiene algo de duración, interpenetración, continuidad y unidad.

1.2 La literatura como arte temporal: A. A. Mendilow¹⁹

A.A. Mendilow publicó *Time and the Novel* en 1952. Reconociendo a su vez la obsesión por el tiempo del siglo XX, pasa brevemente revista a las varias concepciones del tiempo desde el periodo clásico, cuando el pasado aparecía como una acumulación de eventos independientes, pasando por los Románticos que asimilaban la evolución del ser humano y de la civilización a la de una unidad biológica, hasta el fin del siglo XIX, cuando, con las teorías del inconsciente, se consideró que todos los estados pasados se encontraban presentes al mismo tiempo en ese inconsciente, y el periodo moderno marcado por Bergson, Freud, Einstein y Heidegger, cuyo principio de indeterminación se expresa en la técnica del flujo de conciencia.

La obsesión por el tiempo que tiene el ser humano del siglo XX tiene resonancia en la ficción. Analizando la distinción hecha por el escritor alemán Lessing (1766) entre las artes basadas en la co-existencia en el espacio y las basadas en la consecución en el tiempo, Mendilow destaca un factor importante que caracteriza la literatura como "arte temporal": el medio de comunicación es el lenguaje que es en sí un proceso temporal. El medio (lenguaje) es uno de los tres aspectos de la novela que, según Mendilow, tienen una dimensión temporal, siendo los otros dos el tema y la forma. Quizá el aporte más importante del trabajo de Mendilow fue su caracterización de los problemas temporales de la novela, basada en esos tres aspectos.

1. El tema. La novela describe el comportamiento de seres humanos que actúan, sienten y piensan en el tiempo. Ese tiempo asume varias formas : el tiempo cronológico, el

¹⁹A. A. Mendilow. *Time and the Novel*. 2a ed. New York: Humanities Press, 1972.

tiempo psicológico, la memoria (interpretación emocional de eventos) y un empuje hacia el futuro.

2. La forma. La novela se inscribe en un marco limitante (principio-fin). El autor emplea varios instrumentos temporales para transmitir sus intenciones : "suspense", tempo, ritmo, clímax, intriga.
3. El medio. El lenguaje es una forma de expresión lineal, orientada hacia adelante y sometida a las tres características del tiempo: transitoriedad, secuencia e irreversibilidad. Con ese medio, el autor tiene que transmitir impresiones tan diversas como las de simultaneidad, movimiento, inmovilidad, duración, sentido del flujo de la vida, etc.

A estos tres aspectos corresponden convenciones cuya evolución sigue la evolución de la novela. En su capítulo 6, Mendilow muestra cómo muchas de las técnicas novelísticas que se derivan de esas convenciones (o de su repudio) tienen su equivalente en otras artes, así como el "time-shift" (montage), el episodio retrospectivo (flash-back), las descripciones realistas (close-up), las variaciones de tempo, el punto de vista (ángulo). Su idea central es que, últimamente, casi todas las técnicas tienen como objetivo expresar los esquemas y valores temporales que confieren a cada novela su acierto y su originalidad.

Para analizar el tratamiento de esos valores y esquemas temporales, Mendilow destaca otro factor que se debe tener en cuenta: no existe un tiempo, sino tres tiempos – el del lector, el del escritor y el del protagonista. Con esa triple perspectiva, examina sucesivamente diferentes aspectos temporales en la novela.

1. El tiempo cronológico ("tiempo del reloj"), o tiempo que no queda afectado por la percepción del ser humano. De suma importancia es la diferencia entre el tiempo cronológico del lector y lo que llama "tiempo ficcional", es decir la duración del tema de la novela. Esa diferencia define la textura (o densidad) de la novela y plantea también el problema de la selección de los eventos y de la manera en que llenar las brechas temporales. El autor puede emplear varias técnicas: episodios retrospectivos, "time-shift", "purposed longueur", flujo de conciencia.
2. El locus temporal. Aquí también se da un juego entre el lector, el autor y el tema de la novela, para los cuales los "loci temporales" son diferentes. El juego se complica además en las novelas en primera persona, que implican un pseudo-autor y un doble foco (tiempo de la escritura del pseudo-autor y tiempo de los eventos contados). La relación más importante se da entre el lector y el tema de la novela, con la transposición de eventos narrados en un pasado gramatical a un presente ficticio para el lector. Esa transferencia temporal necesita de la determinación de un punto de referencia en la novela, que constituye el principio del presente ficticio, a partir del cual se definen el pasado y el futuro. La transferencia temporal es más eficaz en la novela con un narrador omnisciente, mientras no sea intruso (cada vez que interviene, el lector vuelve a su propio presente). En la novela en primera persona, la transferencia temporal es más difícil, por la presencia de una persona entre el yo de la novela y el yo del lector, y por el carácter generalmente retrospectivo de ese tipo de novela. El punto de vista restringido (cuando el autor presenta todo a través de un personaje) constituye un término medio entre la novela con narrador omnisciente y la

novela autobiográfica. Por su parte, el diálogo y el flujo de conciencia son dos técnicas que confieren el sentido de presente a la novela. En el caso el flujo de conciencia, se borra la distinción entre pasado y presente, no hay más sucesión, sino un presente eterno. Un resultado parecido se consigue con la técnica del "time-shift" ("get in the character first with a strong impression and then work backwards and forward over his past", cita de Conrad, p.104) en la cual el foco del presente cambia continuamente y el pasado está incluido en un presente cambiante.

3. El tiempo psicológico. Mendilow llama así el tiempo tal como lo percibe el individuo. Ese tiempo perceptual tiene un valor diferente según sea vivido o recordado. De nuevo se da un juego entre el tiempo psicológico de la lectura, el del protagonista y, eventualmente, el del pseudo-autor. El tiempo psicológico del lector depende de la textura de la novela, de la relación entre los eventos y del tempo (empuje hacia adelante). Ese tempo se acelera cuando se insiste en la relación de causalidad entre los eventos, cuando la selección de los eventos es cuantitativa y cuando hay una sola línea de interés. Al contrario, la novela psicológica se caracteriza por una disminución de la velocidad. Por su parte, el sentido de la duración del protagonista puede expresarse directamente, por los comentarios de un autor intruso o del protagonista mismo. Sin embargo, Mendilow plantea que se comunica ese tiempo psicológico más eficientemente de manera indirecta, por variaciones en el tempo de la novela o con técnicas (punto de vista restringido, flujo de conciencia) que permiten al lector identificarse mejor con el protagonista. En las novelas en primera persona, el tiempo

psicológico del pseudo-autor, como por ejemplo en Proust o Sterne, contribuye al sentido general de la novela.

Mendilow examina más detalladamente dos aspectos del sentido de la duración: la expresión de la ausencia de duración ("timelessness") y la expresión de la duración según Bergson. La primera se encuentra bajo diferentes formas en varios autores. Proust trata de recuperar eventos pasados que no sean alterados por la experiencia y la mente, eventos que sean "liberados del tiempo". En Thomas Mann, la ausencia del sentido de la duración es el tema de su novela *La Montaña mágica*. Thomas Wolfe introdujo dos tipos de percepción extra-temporal, el momento suspendido y el momento inclusivo (en el cual todo el pasado está incluido en un presente eterno). En Kafka, se encuentra un "tiempo ideal", sin ninguna relación con un tiempo cronológico. El tiempo se disuelve también en otra novela de Mann (*Historias de Jacob*), con la técnica de los "coulisses" temporales, en la cual el pasado es el presente, y vice versa, en una repetición sin fin de un esquema (mito).

En cuanto a la expresión de la duración, Mendilow subraya el problema filosófico de la naturaleza del tiempo, como aspecto absoluto de la experiencia humana, pero también relativo, pues deducimos el flujo temporal de lo que nuestros sentidos perciben. Plantea el problema de la representación de la realidad, de nuestra experiencia (que es continua), a través del lenguaje, un medio discontinuo que se interpone entre la realidad y nuestra conciencia de la realidad y que, por consiguiente, impide una verdadera reproducción de esa realidad. Resalta unas técnicas empleadas por los escritores modernos, además del flujo de conciencia, para reemplazar la denotación y el expresionismo por la connotación y el

impresionismo, para, siguiendo así a Bergson, expresar la vida como un flujo y no una sucesión de estados discretos: repeticiones, elipsis, palabras "portemanteaux", invenciones, alusiones, etc.

Una idea importante del trabajo de Mendilow es que la novela moderna se define a partir del tratamiento de la temporalidad: la narración en secuencia de eventos sucesivos es puesta en tela de juicio: la selección de los eventos es cualitativa y busca dar una ilusión de realidad: la novela moderna apunta a lo interior, al tiempo psicológico; el pasado no existe como tal, sino que se interpreta a través de un presente que Mendilow califica de "all-pervading": los autores modernos tratan de seguir los procesos mentales de su protagonista –

"They note how flashes of the past jerk in and out of his present consciousness. telescoping, coalescing, disintegrating, breaking out of sequence, starting off chains of unpredictable and sometimes untraceable associations." (p. 221).

Según Mendilow, la técnica del "time-shift" es imprescindible para transmitir esos procesos, y el maestro fue Lawrence Sterne, con su novela *Tristram Shandy (1759)*, que Mendilow analiza detalladamente, mostrando cómo, por su rebelión contra la intriga, de la secuencia y de la selección causal, por su afán en mostrar el ser humano como es, y no como se imagina, Sterne ha sido el primer autor moderno.

1.3 Novelas de la duración y novelas del destino: Jean Pouillon²⁰

El ensayo de Jean Pouillon fue publicado por primera vez en el año 1946. El propósito del autor es presentar una crítica de la novela como obra de expresión que apunta a la comprensión del ser humano. La tesis de Pouillon es que, al ser el objeto de la comprensión

²⁰Jean Pouillon. *Temps et roman*. 2a ed. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

un ser temporal, existe una interferencia entre la visión de los personajes (el espesor psicológico) y la descripción temporal (descripción de una duración). El análisis consta entonces de dos grandes partes: el estudio de los modos de comprensión y el de la expresión del tiempo.

En la primera parte, que prefigura los estudios narratológicos de Todorov y Genette, Pouillon plantea un doble problema: cuál es la posición del autor para con sus personajes y cuál es la naturaleza de lo que nuestra comprensión alcanza. El análisis puede focalizarse en los personajes, que tienen un "dentro", es decir, una realidad psíquica, y un "fuera", que es la manifestación objetiva de esa realidad. Se puede captar el "dentro" (objetivo de la comprensión) de dos modos: 1) a través de una visión *con*²¹ el personaje, que se caracteriza por una coincidencia con el personaje, o 2) a través de una visión *por detrás*, en la cual el autor se aparta del personaje para analizarlo. En la visión *con*, es siempre a partir de un personaje central como vemos a los otros. El personaje con quien estamos es visto no en su interioridad, porque tendríamos que salir de esa interioridad, sino "en transparencia" en la imagen que se hace de los otros. No tenemos del personaje una conciencia pensada, no lo conocemos: tenemos *con* él la misma conciencia no pensada de sí mismo (p. 71). En la visión *por detrás*, el autor elige su posición para ver al personaje, teniendo así un privilegio con respecto al lector. El conocimiento que se tiene entonces del personaje es un conocimiento pensado. Pouillon define un tercer tipo de visión, *por fuera*, en la cual se describe la conducta del personaje, tal como puede observarse objetivamente. Tras analizar esta visión *por fuera*,

²¹Versión terminológica de Gonzalo Suárez Gómez, en Tzvetan Todorov, *Literatura y Significación*. 2a ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1974. 100-101.

Pouillon concluye (p. 97) que no existe como modo independiente y que remite a los dos modos anteriores. El análisis de los modos de comprensión queda fuera del marco de mi estudio y no entraré en más detalles, sino para poner de relieve que Genette²² retomó los tipos de visión *con*, *por atrás* y *por fuera* en su definición de la focalización, *interna*, *cero* y *externa* respectivamente.

En la segunda parte, sobre la expresión del tiempo, Pouillon profundiza en lo que postuló en su introducción: "Présenter des personnages visibles dans le temps contingent et significatif (...), voilà l'intention du roman" (p.28). Su idea central es la contingencia del flujo temporal. Oponiéndose a la idea del tiempo como un "fluido en el cual nadamos contra nuestra voluntad", adopta la perspectiva sartriana para afirmar que la temporalidad no existe en sí; es el ser humano mismo quien hace que haya continuidad. El lazo intratemporal no es necesario y esta contingencia es una expresión de la libertad del ser humano. El respeto a ese carácter de la novela trae consecuencias: 1) en la relación entre dos eventos, el acto que constituye el segundo evento depende de la idea que se tiene del primero. es decir, que se determina a partir del primero, no es determinado por él; 2) nunca hay pasividad pura en los personajes; 3) es en la psicología donde debemos buscar el sentido del encadenamiento de los eventos. La afirmación de la contingencia lleva entonces a Pouillon a examinar la relación entre el presente y el pasado. Se opone de nuevo a la visión de la duración como un movimiento orientado en un solo sentido (en la cual sólo el pasado es real) para afirmar la realidad del presente : "La temporalité est constituée par deux mouvements opposés bien que

²² G. Genette, *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 206.

de même origine, et c'est le présent qui est donc cause qu'il y a un temps" (p. 148). En la novela, el autor quiere mostrar el tiempo tal como fue vivido, y este tiempo fue vivido en el presente.

Se plantea entonces el problema, para el autor, de una contradicción posible entre la contingencia y la comprensión psicológica, que fija un carácter y, por consiguiente, introduce una necesidad. Pouillon define dos tipos de novela, en lo que concierne la expresión de la temporalidad: 1) las novelas de la duración, en las cuales se describe la evolución del personaje (un "flujo temporal"); 2) las novelas del destino, en las cuales se trata de revelar lo que controla la evolución del personaje.

Las novelas de la duración describen una vida humana. es decir, una conciencia que dura. Son las relaciones psicológicas, internas, las que aseguran la unidad de esa duración. Si todo lo que le sucede a alguien aparece, a posteriori, como necesario, queda claro sin embargo que todo podía suceder de otra manera. Pouillon llama "novelas del destino" a las novelas en las cuales se afirma la necesidad de una sucesión temporal que es, para él, nada más que una ilusión: en su presente, el ser pretende ser determinado por su pasado sin ver que es él quien da su sentido y su valor al pasado (para Pouillon, una novela es mala cuando el autor retoma la ilusión por su cuenta). El destino puede remitir a algo que está fuera de la conciencia. Se habla entonces de destino exterior, o fatalidad. Puede también ser el propio pasado del ser humano: en este caso el pasado determina al ser humano y existe solamente por él. Se habla entonces de destino interior. Cuando el autor adopta una visión *por fuera*, objetiva, el destino se plantea a priori y el presente determina un futuro. Se expresa entonces una fatalidad debida al entorno. En la visión *con*, el personaje siente el peso del pasado, o una

fascinación por el futuro, y el destino se plantea a posteriori. El caso de la visión *por atrás* es más complejo. La introducción de la necesidad puede tener como consecuencia una falsificación de la expresión del tiempo o una "descalificación" del tiempo. Según Pouillon, hay falsificación cuando la unidad que se descubre en la evolución temporal se da de antemano, cuando se afirma una necesidad exterior. Pouillon reafirma que es el ser humano quien da sentido a la situación.

Dentro de su análisis de la expresión del tiempo, que le conduce a reafirmar los dos aspectos de una expresión correcta del tiempo – prioridad del presente y contingencia de la sucesión temporal –, Pouillon examina a dos autores ejemplares, Proust (novelas de la duración) y Faulkner (novelas del destino), concluyendo que se respeta la meta de la contingencia en novelas como *À la recherche du temps perdu* y *The sound and the fury* (o las otras novelas de Faulkner).

1.4 Tiempo de la historia y tiempo del relato: Gérard Genette²³

Discours du récit es el ensayo fundamental en el cual Gérard Genette establece su sistema de análisis literario, basándose en la novela de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. En este sistema, de orientación estructuralista, Genette define tres clases, o campos de estudio, para el análisis del discurso narrativo, que reproducen analógicamente las tres categorías gramaticales del verbo – tiempo, modo y voz. Esas tres clases recortan, sin coincidir con ellas, las tres categorías que corresponden a los niveles narrativos – historia, relato y narración. En el sistema de Genette, la *historia* es el significado, o contenido narrativo; el

²³Gérard Genette. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

relato es el significante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo, y la *narración* es el acto narrativo productor (p. 72).

El análisis del tiempo en la novela, como clase, apunta estrictamente a la relación entre la historia y el relato en lo que concierne el *orden*, la *duración* y la *frecuencia*.

Orden

El orden en el relato raramente sigue el orden en la historia. Las anacronías, o discrepancias en la cronología, pueden ser retrospectiones o anticipaciones. Genette llama *analepsis* a la evocación a posteriori de un evento anterior al punto de la historia en el cual nos encontramos y *prolepsis* a la evocación en el presente de la historia de un evento posterior. Las anacronías se definen por su *alcance*, o sea, la distancia entre el momento presente en la historia y el momento objeto de la anacronía, y su *amplitud*, o sea, la duración del momento objeto de la anacronía. Genette llama "*révit premier*" (relato primordial) al nivel temporal respecto al cual una anacronía se define como tal. Existen entonces analepsis externas, en las cuales la amplitud queda fuera del relato primordial, y las analepsis internas, en las cuales los niveles temporales se superponen. En este último caso, una interferencia es inevitable cuando los contenidos diegéticos del relato primordial y de la analepsis son idénticos.

Las analepsis tienen varias funciones. Pueden ser completivas ("llenar un hueco en el relato") o repetitivas (el relato vuelve sobre sí o se expresan reminiscencias causadas por la memoria involuntaria). En este último caso, pueden poner de relieve analogías u oposiciones, o pueden apuntar a una modificación del significado de un evento pasado. Finalmente, las analepsis pueden ser parciales y acabarse con una elipsis, o completas y juntarse con el relato primordial.

Existen también prolepsis externas, en forma de epílogo, y prolepsis internas, las cuales pueden dar lugar a interferencias. Las prolepsis pueden asimismo compensar futuras elipsis o paralipsis, jugar un papel de anuncio o de esbozo y señalar así una impaciencia narrativa. Cuando una prolepsis anuncia algo que se repetirá después (prolepsis iterativa), puede denotar también una nostalgia frente a lo que fue “una primera vez”.

Genette introduce también la noción de *silepsis temporal* que consiste en un agrupamiento anacrónico de eventos entre los cuales existe un parentesco espacial, temático o de otro tipo. En este caso, la sucesión en el relato no tiene ninguna relación con el orden temporal. Es lo que Genette llama *acronía*.

Duración

El análisis de la duración consiste en cotijar la duración del relato a la de la historia. Genette reconoce la dificultad de la tarea puesto que no existe ningún criterio estable para medir la duración del relato. Adopta entonces el método propuesto por otro teórico, G. Müller, es decir, definir la *velocidad* del relato como la relación entre la duración de la historia (meses, días, horas, etc.) y la longitud del texto (páginas). Sin embargo, en la novela, lo pertinente es examinar los cambios de velocidad, es decir los cambios de ritmo, entre grandes unidades narrativas que se definen a partir de rupturas temporales o espaciales. Para el estudio del cambio de ritmo, Genette define cuatro movimientos narrativos (TR = tiempo de relato y TH = tiempo de historia):

la pausa	: TR = n, TH = 0
la escena	: TR = TH
el resumen	: TR < TH
la elipsis	: TR = 0, TH = n

La igualdad entre TR y TH, que caracteriza la escena, se cumple convencionalmente en el relato de escenas dialogadas (o en monólogos). En la novela clásica, la escena corresponde a los momentos dramáticos. La elipsis puede ser determinada o no (indicación de la duración), explícita o implícita. En su definición de la pausa, Genette advierte que una descripción no constituye necesariamente una pausa en el relato (por ejemplo en el caso de la contemplación, en el cual el relato no se detiene). El resumen, que cubre todo el campo entre la elipsis y la escena, constituye una aceleración que se da generalmente entre escenas, o en las anacronías.

En su *Nouveau discours du récit*²⁴, Genette admite que debía hablar de velocidad, en vez de duración, puesto que el criterio pertinente es una relación entre la duración de la historia y la longitud del relato. Adoptaré este término en el presente trabajo.

Frecuencia

Genette llama *frecuencia narrativa* a las relaciones de repetición que se dan entre el relato y la historia. Define tres tipos de relato: 1) el relato singulativo, en el cual un acontecimiento se relata una sola vez (1R/1H); 2) el relato repetitivo, en el cual un acontecimiento se relata varias veces (nR/1H); y 3) el relato iterativo, en el cual un acontecimiento que se repite en la historia se relata una sola vez (1R/nH). Menciona la posibilidad de relatar *n* veces un acontecimiento que se repite *n* veces en la historia (relato anafórico) pero considera que este tipo de relato es también singulativo. No concede importancia tampoco a la posibilidad de relatar *n* veces un acontecimiento que se repite *m* veces en la historia.

²⁴Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983, p. 23..

La mayor parte del estudio de la frecuencia en *Figures III* concierne al relato iterativo, dominante en Proust. Genette subraya la emancipación de este tipo de relato desde Flaubert, subrayando que el relato iterativo en la novela clásica estaba al servicio del relato singulativo (retratos morales, por ejemplo). En Proust, el relato iterativo se puede interpretar como una técnica que permite poner de relieve la analogía entre momentos, la experiencia de la memoria involuntaria, la búsqueda de una ley de recurrencia y la incapacidad de percibir la continuidad, las relaciones causales de un tiempo a otro.

Genette concluye su ensayo sobre el tiempo subrayando que esos tres aspectos – orden, velocidad, frecuencia – son inseparables en un estudio de la temporalidad. Presenta varios ejemplos de la solidaridad entre los diversos fenómenos: así, la analepsis (orden) toma generalmente la forma de un resumen (velocidad), mientras el resumen recurre muy a menudo al modo iterativo, entre otros ejemplos.

1.5 La experiencia ficcional del tiempo: Paul Ricoeur²⁵

Dentro de la suma filosófica que representa la obra *Temps et récit* de Paul Ricoeur, el tomo II dedicado a la configuración en el relato de ficción me brindó otra perspectiva para el estudio de la temporalidad en la novela de Javier Marías, estudio para el cual el sistema puramente estructuralista o los enfoques más generales de los otros autores antes examinados me parecían limitados. No es posible resumir aquí el ensayo de Paul Ricoeur. Me limitaré a resaltar los puntos importantes que orientaron mi trabajo.

²⁵Paul Ricoeur. *La configuration dans le récit de fiction*. Tomo II de *Temps et récit*. 3 tomos. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

En *Temps et récit*, que está estructurado en forma de trilogía, Paul Ricoeur examina el problema del tiempo en la narrativa en términos de *Mimesis*₁, o prefiguración, basada en los trabajos de San Agustín y Aristoteles, *Mimesis*₂, o configuración, y *Mimesis*₃, o refiguración.

Toda la reflexión en torno a la configuración enfoca el mundo del texto. La crítica central de Ricoeur a Genette concierne a ese mundo del texto. Así, en el sistema genettiano, “ne subsistent que des relations internes au texte entre énonciation, énoncé et histoire” (p. 155). Además, los tres aspectos que Genette considera en el análisis del tiempo – orden, velocidad y frecuencia – apuntan solamente a la relación entre el enunciado y la historia, a costa de la dimensión temporal de la relación entre enunciación y enunciado. Para Ricoeur, esto significa la puesta en fuera de juego de cualquier apertura hacia fuera del texto y, por consiguiente lo que llama “temps de vie” (*Zeiterlebnis*).

La propuesta de Ricoeur es la siguiente: los juegos con el tiempo que se hacen a nivel de la relación entre el enunciado y la historia tienen como finalidad articular una experiencia del tiempo que se da en un mundo imaginario. Ricoeur llama a esa experiencia, que es una manera virtual de vivir en el mundo proyectado por la obra literaria, “expérience fictive du temps” (experiencia ficcional del tiempo).

La refiguración resulta de la confrontación entre el mundo del texto y el mundo de vida del lector. Solamente cuando la frontera entre la configuración narrativa (problema de sentido) y la refiguración (problema de referencia) se atraviesa, adquiere la obra literaria su plena significación.

CAPÍTULO II

LA HISTORIA Y SU NARRADOR

En el presente capítulo, después de resumir la historia, señalaré en primer lugar los datos que permiten establecer su anclaje temporal y su cronología. En una segunda parte, analizaré los elementos narrativos que Genette agrupa en las categorías de la voz y del modo con el objetivo de caracterizar al narrador y sus relaciones con los personajes (incluso consigo mismo, como personaje). Finalmente, examinaré la relación entre el narrador y su narración, tratando así de establecer si este narrador es fidedigno.

2.1 RESUMEN Y CRONOLOGÍA DE LA HISTORIA

Víctor Francés, guionista y escritor "negro", que vive solo después de un divorcio, encuentra a Marta, una mujer casada y madre de un niño. Una noche en que su marido está de viaje en Inglaterra, Marta invita a Víctor a cenar en su casa. La cena se revela galante pero, apenas se acuestan, Marta se siente mal y se muere en los brazos de Víctor. Él decide desaparecer sin advertir a nadie y deja al niño dormido. Al día siguiente, empieza a ser presa de una obsesión: conocer a la familia de Marta. Asiste al entierro de Marta, pide a un amigo que le ponga en contacto con el padre, lo que consigue con el pretexto de escribir un discurso para el rey de España. El padre le presenta a Eduardo Deán, el marido de Marta, y a Luisa, la hermana. Conscientemente o no, Víctor se pone en situación de desenmascararse frente a la hermana, de tal manera que termina por encontrarse con el marido quien, a su vez, le relata lo que le pasó a él durante la noche de la muerte de Marta y al día siguiente, en Londres.

Desde un presente indefinido, Víctor nos narra una serie de acontecimientos que le sucedieron, según dice él mismo, hace poco: "Tal vez ahora, al contarlo, me dé la risa. Pero no lo creo, porque aún no es remoto y mi muerte no habita en el pasado desde hace mucho ..."

(10). Algunas alusiones a lo largo de la novela nos permiten colocar ese presente de la narración y el pasado próximo de la historia en un período que corresponde al fin de los años 80 o principio de los 90, "medio siglo y más tiempo" (122) después de la Guerra Civil. Las alusiones son principalmente indirectas, pero reconocemos nuestra época actual en "esos padres que consideran un rasgo de desenfado y salud compartir con la suya la inevitable desnudez de sus vástagos" (30), la boga de los helados Häagen Dazs (50), de la ropa Armani (180) y del McPollo (331). Es una época en que palabras como "marido" y "cuñada" han sido reemplazadas por "esas cursilerías de `esposo` y `hermana política`" (89), "no se ven velos nunca" (92), la gente se casa "porque se cansan de levantarse en una casa para luego cruzar la ciudad y hacer como que se levantan de nuevo en la propia" (176, según el padre de Marta), "casi todo el mundo" es malhablado (309) y los intelectuales suelen meterse "una raya de cocaína" para sentirse más alerta (329). Es también una época en que la Guerra Civil y el franquismo siguen muy presentes en la mente de los españoles ("entre periodistas montaraces y zafios de las viejas escuelas franquista y antifranquista" (108); "Téllez, suegro de dinero, lo habría acumulado durante el franquismo" (237)).

En cuanto a la historia misma, el narrador nos proporciona datos suficientes para establecer su cronología. Así sabemos que Víctor conoció a Marta solamente dos semanas antes de la noche fatal (17), que se veían entonces por tercera vez (17) y que esa noche debía ser su "noche inaugural" (11). "Era noche de martes e invierno" (52), tal vez en enero como

sugiere la frase ambigua "un martes de enero o un domingo de septiembre" (42). Pasan dos días enteros y dos noches antes del entierro de Marta y, al día siguiente (116), Víctor habla con su amigo Ruibérriz. Casi un mes (123) después (sin más precisar), Ruibérriz le anuncia que "pasado mañana a las nueve te pasará a recoger en coche el propio Téllez" (125) para ir al Palacio. Empieza entonces una semana de trabajo en la casa de Téllez y "a última hora de la segunda mañana de silboteo y trabajo" (162), llega Luisa. Este mismo día, Víctor almuerza con el padre, la hermana y el marido de Marta. Aquella tarde, sigue a Luisa y habla con ella por la noche. Se ponen de acuerdo para que Luisa hable con Deán el lunes siguiente y, el martes, a eso de las once de la noche (328), Víctor encuentra a Deán en el apartamento de Marta.

La historia que nos cuenta Víctor se extiende pues a lo largo de cinco semanas aproximadamente. En su narración, Víctor hace varias retrospectivas (infancia, vida de casado con Celia) para las cuales proporciona también datos temporales. Asimismo, alude varias veces a las edades de los personajes. Para facilitar el análisis estructural posterior, resumiré ahora todos los datos temporales pertinentes que tienen que ver con el tiempo cronológico en tres cuadros: cronología detallada de la historia, retrospectivas y personajes. Los datos indicados en los cuadros son paráfrasis de lo que dice el narrador en la página indicada entre paréntesis. Las aclaraciones que hago yo aparecen entre []). El primer cuadro empieza con el origen de la historia, es decir el encuentro con Marta, y sigue el curso de esta historia, desde el acontecimiento más lejano hasta el presente de la narración.

Cuadro 1. Cronología detallada de la historia

	<i>Acontecimiento</i>	<i>Datos (tiempo transcurrido/fecha/hora/precisiones)</i>
A	Primer encuentro con Marta	[Sin precisar. Origen de la historia. T = 0]
B	Noche de la muerte de Marta	Dos semanas después (17), noche de martes e invierno (52), con niebla (71)
B1	Víctor llega a la casa de Marta	[sin precisar]
B2	Llamada del marido durante la cena	un par de horas antes de la muerte (17)
B3	Van a la alcoba de Marta	[sin precisar]
B4	Marta se siente mal	de repente, medio echados, medio vestidos (11)
B5	Víctor acompaña al niño a su cuarto	durante unos minutos (32)
B6	Marta se muere	a los pocos minutos, cinco o seis (43)
B7	Víctor llama a Londres (mira su reloj)	casi las tres (51)
B8	Llamada de Vicente (amante de Marta)	[sin precisar]
B9	Víctor mira al niño dormido	durante unos instantes (67)
B10	Sale de la casa	en medio de la noche amarillenta y rojiza (71)
C	Esperando el entierro	Durante dos días (73) [y dos noches después de la muerte de Marta]
C1	Duerme al regresar a su casa	ocho horas ininterrumpidas (81) [el miércoles]
C2	Espera la salida del periódico	después de la medianoche (73), unas veinte horas después de su salida del piso de Marta (74)
C3	Llama de nuevo a Londres	cerca de la una (75) [noche de miércoles a jueves]
C4	Vuelve a espiar la casa de Marta	[inmediatamente después]
C5	Escucha la cinta	[misma noche, al volver a casa]
C6	Compra el periódico	a la noche siguiente, alrededor de la medianoche (88) [noche de jueves a viernes]
D	Entierro de Marta	Día 19, a las once horas (90) [viernes], mañana de sol frío y desatento (90)
E	Primera conversación con Ruibérriz	Día siguiente del entierro (116), poco antes de la hora de comer, en la mañana (121), lluvia (121)
F	Segunda conversación con Ruibérriz	Casi un mes después (123)
G	Encuentro con el padre y el Único	Segunda mañana después, a las nueve (125) [Podría ser el lunes]
H	Primeros días de trabajo con el padre	[sin precisar]
I	Almuerzo con el padre, Luisa y Deán	Segunda mañana de trabajo con el padre (162) [Sería entonces el miércoles], tormenta (196)
J	Seguimiento de Luisa	En la tarde, a la salida del restaurante (231)
K	Conversación con Luisa	A partir de las nueve menos cuarto (276) hasta pasada la una (296)
L	Víctor envía flores al padre	Último día de trabajo con el padre, el sábado (302)
M	En el hipódromo con Ruibérriz	El domingo (299), niebla (300)
N	Luisa habla con Deán	Lunes, al caer la tarde (322), niebla (322)
O	Confesión de Deán	Martes, once de la noche, niebla (329)

El segundo cuadro, que atañe a las retrospectivas, se leerá al revés, es decir desde el presente de la narración hasta el pasado más lejano. Este pasado lejano corresponde a la infancia del narrador de la cual tenemos solamente datos indirectos. Me limitaré a dar el tipo de datos que permiten reconocer la época, con el número de página correspondiente.

Cuadro 2 - Retrospecciones

	<i>Acontecimiento</i>	<i>Datos (tiempo transcurrido/fecha/hora/precisiones)</i>
	PRESENTE DE LA NARRACIÓN	
RCV	Divorcio de Celia y Víctor Episodio con la prostituta Victoria Conversación con Ruibérriz Última vez que Víctor vió a Celia Separación de Celia y Víctor Casamiento con Celia	Hace no mucho (202) Hace dos años y medio (326). noche de martes frío (210), en otoño (213) Tres semanas antes (205) Cuatro o cinco meses antes del episodio con Victoria (216) Hace ya tres años (203) El matrimonio duró tres años (202) La había tratado durante un año más antes (225)
RI	Infancia	Tenía aviones de las guerras mundiales. alguno de la Guerra Civil y de la de Corea (33) Nombres de tiendas. de calles. de actores de la época (198) Caballos tirando de las carretas de los traperos (254) Tranvía y autobús de dos pisos. números 16 y 61 (214) Jugadores de fútbol (215)

Finalmente, el narrador nos proporciona una serie de datos directos o indirectos que permiten establecer la edad de casi todos los personajes, como se muestra en el cuadro siguiente.

Cuadro 3 - Personajes

Personaje	Edad	Dato
Marta	33	Dentro de una semana, habría cumplido treinta y tres (165)
El niño Eugenio	2	Casi dos años según su madre (18)
Víctor	39	[Tenía 33 cuando se casó (202). Ver cuadro 2]
Luisa	¿31?	Dos o tres años más joven que Marta (93). Dentro de dos años, será mayor que Marta (168)
Padre	<i>Sin precisar</i>	Un hombre mayor algo desocupado (83). Académico (115)
El marido Deán	<i>Sin precisar</i>	Más o menos la misma edad que Víctor (99)
Celia	25	Celia tenía entonces veinticinco años (22)
Victoria	28-29	Victoria aparentaba quizá algunos años más (22)

Este estudio de los datos temporales con valor cronológico pone de relieve varios aspectos de la novela. Por una parte, se recalcó el fuerte anclaje temporal en el mundo real (o en la Historia). A este respecto, la naturaleza de las alusiones (recuerdos de tipo postales, conductas típicas, nombres de calle que cambian, nombres de actores, marcas comerciales) confiere a la novela un carácter hiperrealista que suscita necesariamente una reacción en el lector (aún más si es español): identificación si el lector es contemporáneo, nostalgia en un lector futuro o, en un lector totalmente alejado espacial o temporalmente, por lo menos la ilusión de un mundo real. Para el lector contemporáneo, la identidad entre los "loci temporales" del autor, del pseudo-autor y del lector, tal como los define Mendilow, además de introducir la problemática de las referencias autobiográficas por parte de Javier Marías, puede interpretarse como una señal de que el discurso del narrador se dirige a alguien, a un destinatario de quien espera tal vez una cierta complicidad. El empleo del pronombre "nuestra", como en "alguno de la nuestra y de la de Corea" (32) es otra señal de esa búsqueda de complicidad. Sin embargo, cabe recalcar que este destinatario eventual queda implícito, en

la ausencia de cualquier marca de apelación. Por otra parte, la abundancia y la coherencia de los datos permiten establecer una cronología precisa de los acontecimientos que contribuye también al carácter realista de la novela y que, al mismo tiempo, denota una preocupación casi maniática por parte del narrador por los signos que marcan el flujo temporal. Esa preocupación es del mismo orden que la obsesión por los detalles manifestada por el narrador a lo largo de la novela. Finalmente, además de su valor cronológico, los datos señalados tienen valor de significativo en cuanto a la manera en que el narrador vive el tiempo (así como las temáticas del momento del día o de las temporadas) que estudiaré más adelante en el capítulo IV.

2.2 EL NARRADOR: VOZ Y MODO

Es Víctor, el protagonista, quien nos cuenta ese segmento de su vida en forma de relato autobiográfico. Según la terminología de Genette, se trata entonces de un narrador extradiegético, en cuanto al nivel de la narración, y autodiegético, en cuanto a su relación con la historia. En dos ocasiones, Víctor deja la narración a otros personajes. Así, en la escena con el padre y el Único, este último se pone a contar (153) una película que vió una noche de insomnio (se aclara después que fue justamente la noche de la muerte de Marta y que la película era la que se daba en la televisión cuando Víctor la dejó encendida para el niño al irse de la casa). Este metarrelato tiene varias funciones: por su contenido, caracteriza más completamente al Único, con sus dudas existenciales, y, por la coincidencia temporal recién mencionada, confiere verosimilitud a una escena grotesca, además de sugerir un cierto parentesco involuntario entre el Único y Víctor. El otro personaje que asume el papel de

narrador es Eduardo Deán, el marido, cuando dice "No tardaré, descuida, no será largo, yo cuento rápido" (336) y empieza a contarle a Víctor lo que pasó en Londres. Este metarrelato tiene también varias funciones: explicativa, porque Víctor (y por consiguiente el lector) se entera del motivo que empujó a Eduardo a buscarlo, y temática. por el parentesco involuntario que se establece ahora entre el marido y Víctor. Cabe notar que, en los dos casos, Víctor no deja de interponerse entre esos narradores intradieгéticos y el lector, al explicitar entre paréntesis los pensamientos que sus discursos suscitan en él.

En cambio, cuando viene el momento para Luisa de contar (279) lo que pasó después de la muerte de Marta, Víctor-narrador no le concede la palabra sino que transpone sus respuestas a las preguntas que le hace, apropiándose así del discurso de Luisa para construir su propio relato de esa parte de la historia a la cual no asistió. En este segmento, que abarca siete páginas, se escucha directamente la voz de Luisa en unas pocas líneas solamente de diálogo reproducido (285). Por la mayor parte, Víctor-narrador se comporta como un narrador heterodieгético con respecto a ese segmento de la historia, relatando los acontecimientos en tercera persona con una postura que oscila entre la omnisciencia y la focalización interna en Luisa. Este modo de narrar es de una gran eficacia²⁶ para dar al lector la ilusión de vivir el desamparo y la actividad febril que acometieron a los familiares de Marta después del descubrimiento de su cadáver (actividad febril que viene resaltar la acumulación de verbos de acción). Sin embargo, el aspecto que me interesa más aquí en esa postura narrativa es su significación en cuanto a la relación entre Víctor y Luisa. En efecto, mientras deja al Único y

²⁶Por razones análogas a las que aduce Norman Friedman, citado por G. Genette en *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil. 1972, p. 189.

al marido dueños de sus relatos, aquí se apropria del discurso de Luisa, lo reconstruye pero al mismo tiempo adopta a veces esa perspectiva en la cual se confunden la voz del narrador y el discurso del personaje, como muestran los ejemplos siguientes de estilo indirecto libre (subrayo las partes pertinentes): "...cambió las sábanas de la cama de Marta, *nadie se había ocupado de ello, la asistenta carecía de iniciativa*" (283): "Encendió la televisión. *no podría dormirse durante bastante tiempo aunque estaba agotada...*" (284). Se puede interpretar esa postura como una expresión de la distancia entre Víctor y Luisa, pero, a la vez, de un deseo de complicidad (en oposición con el parentesco involuntario con el Único y el marido) al cual aludía una frase anterior: "Más de una cosa nos une. los dos hemos atado el mismo zapato" (272). Sin embargo, esta complicidad tiene sus límites, puesto que Víctor no deja de intervenir constantemente, relacionando todo lo que le dijo Luisa con sus propias acciones ("luego se puso a ver la televisión, no la del salón que yo le había dejado encendida..."), intercalando sus propias reflexiones ("probablemente al salir le anudó bien los cordones"), incluso pensando por ella ("Eso pensó, o lo pensé yo por ella mientras me contaba"). Como era el caso con el Único o Deán, Víctor-narrador interpone su propia subjetividad entre el personaje y el lector, comportándose así como un narrador intruso, egocéntrico, que quiere controlarlo todo.

2.3 VÍCTOR: NARRADOR Y ACTOR

En toda novela en primera persona se plantea el problema de la distancia entre el narrador y su propio personaje. Esta distancia tiene ante todo una dimensión temporal: el discurso del narrador y los hechos pueden o no coincidir en el tiempo. Tiene también que ver con el punto

de vista del narrador: ¿En qué medida el yo-narrador coincide con el yo-actor? Para resolver este aspecto, Pouillon introdujo los conceptos de visión *con* y visión *por detrás*, mientras Dorrit Cohn²⁷ habla de consonancia y disonancia en el autorelato. Se oponen así un narrador lúcido, que demuestra un privilegio cognicional sobre el yo-actor y que, en su afán de análisis, de enjuiciamiento o de polémica, se mueve constantemente entre pasado y presente (visión *por detrás*: disonancia) y un narrador sincero que se identifica con el yo-actor, renunciando a todo privilegio cognicional, sin jamás aludir al presente de la narración. Dorrit Cohn recalca también que un narrador puede oscilar entre estas dos posiciones, para concluir que "les effets de dissonance ou de consonance dans l'auto-récit recouvrent des indications autobiographiques de première importance". Asimismo, se encuentran indicaciones en la manera en que el narrador cita sus pensamientos, sea en forma de monólogo auto-citado o de monólogo auto-narrativizado²⁸. Son esas indicaciones las que trataré ahora de poner de relieve.

2.3.1 Disonancia

Sabemos que la distancia temporal "cronológica" entre los hechos narrados y la narración es corta ("no es remoto", "mi muerte no habita en el pasado desde hace mucho" (10)). El narrador nos dice también, en el presente de su narración, que su aventura "todavía no ha concluido", lo que señala una convergencia entre el plano temporal de la historia y el de la narración. El fin de la historia queda entonces abierto. Sin embargo, al terminar la lectura, no

²⁷Dorrit Cohn. *La transparence intérieure*. Paris: Éditions du Seuil, 1981, p. 167-185

²⁸Dorrit Cohn. *Op. Cit.*, p. 185-197.

queda claro por qué la historia no ha concluido: ¿Está todavía Víctor por llamar a Luisa? ¿Llamó, pero no le interesa contarnos lo que pasó después? ¿Aludía a su encantamiento? Con esta ambigüedad, que contrasta con la abundancia de precisiones realistas en el relato, el narrador nos transmite ese "grado de irrealidad" que siempre hay "en aquello de lo que nos enteran" (10). En cualquier instancia, por la corta distancia cronológica y la convergencia entre los planos temporales, el narrador puede recordar los hechos de manera muy precisa, pero no tiene la suficiente perspectiva para adoptar una actitud lúcida frente a esos hechos. Sin embargo, las numerosas intervenciones del narrador señalan una disonancia inequívoca. Podemos tipificar esas intervenciones a partir de las distintas formas del presente destacadas por Dorrit Cohn²⁹. Algunas veces, el narrador expresa, en un presente puntual característico del discurso, su postura frente a lo que dice: "Se sintió mal y no me atrevo a nombrarla" (12); "...pues en realidad no sé si tenía" (14); "Supongo que estaba agonizando" (24); "...me temo que sabía desde el principio" (65); "...reconozco que al oír esto sentí un gran alivio" (183), entre otros ejemplos. Otras veces, interviene empleando un presente iterativo o durativo para hacer un comentario sobre él mismo, sobre otros personajes o lugares, como en los ejemplos siguientes: "...es monótono mi vestuario" (16); "...su cuello subido como lo llevo yo siempre" (64); "Sé que esas rayas las toma de vez en cuando" (122); "...soy una persona pasiva que casi nunca busca ni quiere nada" (171); "...esa calle corta que hace gran curva" (200); "Normalmente, no me gusta hablar de Celia" (203). Este tipo de intervención puede llegar a tener una gran extensión, como en el caso de la caracterización de Ruibérriz (107-105), de la evocación del problema de la memoria de los nombres y de los rostros (197-200) o de las

²⁹Dorrit Cohn. *Op. Cit.*, p. 217.

reflexiones sobre el ocultamiento y la confesión (229-231). Finalmente, se encuentran también reflexiones en el presente atemporal o gnómico como en "porque preguntar es una manera de evitar hacer" (13); "la revelación del temor da ideas a quien atemoriza" (20); "mucho más dura cualquier vida muerta que la vida viva" (160). Todas las intervenciones antes mencionadas pertenecen al discurso (según la terminología de Dorrit Cohn, basada en los trabajos de Benveniste) y colocan al lector en el presente del narrador. Sin embargo, la distancia entre el yo-narrador y el yo-actor que resulta de la afirmación de este presente se ve reducida por otros fenómenos narrativos que apuntan a cierta identificación entre narrador y actor, y que están relacionados principalmente con el relato de palabras (o pensamientos), pero también con el relato de acontecimientos. Son esos fenómenos los que examinaré a continuación.

2.3.2 Consonancia

En su narración, Víctor no deja de citar los pensamientos que tenía en el momento de la acción. Para eso, emplea por supuesto las formas del discurso narrativizado ("Todo aquello era absurdo desde mi punto de vista" (18); "estuve tentado de llamarla más tarde" (328)) y del discurso indirecto ("pensé que era mejor que no supiera que el niño nos había visto" (30)), formas que implican una distancia entre el narrador y el sujeto de los pensamientos. Sin embargo, observamos que privilegia la forma mimética del discurso citado, aún con el riesgo de incurrir en lo inverosímil por la extensión de la cita, como en los ejemplos siguientes: "Me quedé mirándola de nuevo y pensé, dirigiéndome a ella con mi pensamiento: "¿Cuántas.....por el que ya transitas?" (una página entera, p. 62); "pensando durante unos

instantes: ‘ Este niño...el revés de su tiempo, la negra espalda... ’” (casi dos páginas, p. 67-69); “No comprendo cómo Marta podía tener un amante”, pensé, “el estridente Vicente...y convencer de ello” (una página y media, p. 164-165); “Mira Deán por su ventana.....pero su grado de irrealidad va en aumento” (más de una página, p. 365). Esos largos monólogos llenos de reflexiones gnómicas similares a las que se encuentran en la narración misma (“Tantas cosas suceden sin que nadie se entere ni las recuerde” (68); “todo se arruga o se mancha o maltrata” (164), por ejemplo) colocan al lector en la mente de Víctor-actor y en su presente de entonces. Al mismo tiempo, por la longitud y el estilo de esos monólogos, se borra la distancia entre el presente de Víctor-actor y el de Víctor-narrador, entre los monólogos de antes y los de ahora, lo cual el narrador expresa a su manera cuando dice: “Lo que ocurrió esas dos noches lo tengo grabado, todo ha dejado rastro” (248).

A más de las tres formas anteriores, Víctor recurre también, y con frecuencia, a la posible forma aún restante, el estilo indirecto libre (e.i.l.). En los ejemplos siguientes, subrayo los segmentos pertinentes: “...pensaba en irme y en no volver, *mala suerte la mía, pero también era posible que regresara al día siguiente...*” (28); “*Sí, yo lo conocía, me gustaba mucho...*” (35); “*Llamar, decir qué, no darle mi nombre pero sí la noticia, hacer que se responsabilizara de la situación ahora puesto que no nos había salvado antes, ..., y ponerme a olvidar, mala suerte...*” (51); “*Finalmente podía dejarlo: debía dejarlo, no había alternativa en realidad*” (66); “*Yo debía seguir viviendo - fue como caer en la cuenta -, y ocuparme de otras cosas*” (71); “...en la desolada Madrid hace medio siglo y más tiempo, *nos dificultarían la salida cuando saliéramos*” (122). Genette³⁰, para caracterizar el estilo

³⁰Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983. p. 35.

indirecto libre, habla de su doble ambigüedad: confusión entre discurso y pensamiento, entre personaje y narrador.

Por su parte, en su estudio de las funciones del e.i.l., Stefan Oltean³¹ recalca respecto a la función evaluativa: "This enables the narrator to adopt specific expressive strategies within the FID episode in order to communicate his/her attitude toward the character whose point of view is being rendered." Para Oltean, las dos actitudes posibles son la ironía y la empatía. Con la excepción del segundo ejemplo, que puede interpretarse como la respuesta que da Víctor a Marta acerca de la Bombay Brasserie y que denota una cierta ironía (si tenemos en cuenta la descripción que sigue en el texto), todas las otras ocurrencias en la novela corresponden a una representación del pensamiento de Víctor-actor. Si la empatía se transparenta en reflexiones como "mala suerte la mía", los otros ejemplos me parecen más representativos de otro tipo de actitud señalada por Dorrit Cohn³², es decir, la de un narrador preocupado por él mismo, quien, al dar cuenta de una crisis existencial no resuelta, puede solamente revivir su confusión y sus incertidumbres, con la esperanza tal vez de librarse de éstas. Esta interpretación coincide con la idea expresada por Víctor acerca de su encantamiento. Si la cita directa de los pensamientos corresponde a la representación más mimética del pensamiento de Víctor-actor, el e.i.l aparece en cambio más eficaz para mostrar la obsesión que atormenta a Víctor-narrador.

³¹Stefan Oltean. "A Survey of the Pragmatic and Referential Functions of Free Indirect Discourse." *Poetics Today* 14.4 (Winter 1993): 706.

³²Dorrit Cohn. *Op. Cit.*, p. 193.

Esta obsesión da lugar a una confusión en los planos temporales que se manifiesta también en algunos segmentos ambiguos donde coexisten verbos en el presente que aluden a dos temporalidades diferentes. Esto es el caso en los segmentos siguientes: "Todo aquel cuerpo que empezaba a estar en mis manos, las manos que van a todas partes, las manos que aprietan o acarician ... (oh, fue sin querer, involuntariamente, no se me debe tener en cuenta),...todo un cuerpo que aún no saben si les complace, y de pronto ese cuerpo sufre un mareo..." (12-13). Aquí, si el presente de *van*, *aprietan*, *acarician* puede considerarse como atemporal (relación física en general), el presente de *sufre* se sitúa sin duda en el plano temporal de la acción, mientras el de *debe* alude al presente de la narración (o más bien de la recepción del discurso). Asimismo, en el segmento que empieza por "Pero aún no estaba fuera y me estaba entreteniéndome..." (56), se suceden tiempos gramaticales que contribuyen a esa confusión de los planos temporales: pasamos del imperfecto *estaba*, que puede interpretarse como una señal del e.i.l. y que nos sitúa entonces en el plano de la narración, al preterito perfecto *ha muerto*, presente *sigo* y futuro *serán* que nos colocan en el presente de la acción (forma de un monólogo citado, pero no hay marcas anunciadoras), seguidos por tiempos del pasado (*vi*, *quitaba*) y presente (*puedo*, *es*,...) que pueden pertenecer a cualquier plano temporal, hasta que se reanuda la narración normal de los hechos en el preterito "y entonces sonó el teléfono y tuve pánico" (57).

Se encuentra un fenómeno similar en el relato de los sucesos ("récit d'événement", según la terminología de Genette), relacionado con el uso de los deícticos, como en los ejemplos siguientes: "La dejé encendida, ahora podía sernos útil..." (13); "no la vería, estaba hoy de viaje" (15); "...que ahora adoptaba la misma postura que su hijo" (22); "y ahora tuve la

seguridad de lo que hasta entonces..." (43); "a menos que yo fuera a cenar allí, aquí, donde de hecho cenamos" (60); "Pero Deán tampoco cayó en la tentación ahora" (190). En su estudio detallado de ese fenómeno, Marcel Vuillaume³³ mostró que el uso de deícticos como *ahora*, *hoy*, con tiempos verbales normalmente incompatibles (pasado) no se da sólo en el estilo indirecto libre (como es el caso en los dos primeros ejemplos), sino también en el relato de acontecimientos. En todos los casos, el fenómeno tendría el mismo origen que el estilo indirecto libre: la dualidad del relato ficcional que se ajusta a una realidad pasada y que, al mismo tiempo, resucita el universo descrito, y la doble dimensión de la ficción, con la presencia, al lado de la ficción principal (historia), de una ficción secundaria en la cual los protagonistas (ficticios) son el narrador y el lector (narratario). Según Vuillaume, la expresión "ahora adoptaba" resulta entonces de un choque entre dos puntos de vista, el de la realidad pasada, en la ficción principal, y el del reflejo de esa realidad en el presente de la ficción secundaria. En el contexto de *Mañana en la batalla piensa en mí*, este fenómeno y el estilo indirecto libre pueden tener también, además del mismo origen, la misma interpretación, es decir una identificación entre Víctor-narrador y Víctor-actor que apunta a la incapacidad del narrador de salir de su encantamiento.

2.4 VÍCTOR, ¿NARRADOR FIDEDIGNO?

La postura del narrador frente a la historia que cuenta depende de los motivos que lo empujan a contar. Víctor hace varios comentarios sobre el acto de contar. Quizá sea en el pasaje siguiente donde expresa más claramente su motivo principal:

³³Marcel Vuillaume. *Grammaire temporelle des récits*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.

"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." (231)

Más adelante, trata de explicar el alivio que siente al contar su versión a Luisa:

"...seguramente era sólo eso lo que yo perseguía, salir de la penumbra y dejar de guardar un secreto. tal vez yo tengo asimismo deseos de claridad y probablemente también de armonía. Conté. Conté." (278)

Rechaza de manera tajante cualquier impulso de tipo moral que implicaría una actitud distanciada, un enjuiciamiento:

"...nada tiene que ver con la culpa ni la mala conciencia ni el arrepentimiento.... es más malestar o miedo que arrepentimiento, o es más cansancio." (294)

Aunque Víctor hace estos comentarios a propósito de su confesión a Luisa, me parece razonable pensar que ese motivo se aplica también a su narración de la historia. Asimismo, contar no es solamente un alivio, puede ser también un instrumento para escapar de sus responsabilidades ("contar evita los besos y evita los golpes y tomar medidas" (13)) o simplemente una moneda para comprarse la benevolencia de los otros ("...contar una historia como pago de una deuda, aunque sea simbólica o no exigida..." (126)).

Apunta varias veces a las prerrogativas del narrador: "Es el que cuenta quien decide hacerlo y aun imponerlo..." (294). Además de ser dueño de su decisión de contar, el narrador elige lo que quiere contar: "... yo soy el que cuenta, el que está contando y el que permitirá que otros hablen." (270). Si está claro que el relato que hace uno es siempre parcial y subjetivo, Víctor deja entrever que el narrador puede incluso mentir, como lo muestran los dos segmentos siguientes:

"... y así era también posible que Luisa hubiera contado antes su versión parcial y subjetiva y errónea o falsa de la adolescencia de ambas. ese era ahora su privilegio como este es el mío." (270)

"Qué sabía yo lo que se le había pasado por la cabeza, pero lo dije, era yo quien contaba" (273).

Podemos preguntarnos entonces si los largos pensamientos citados pertenecen realmente a la historia o si Víctor no estaría reconstruyéndolos, lo que podría explicar en parte la dificultad que tenemos a veces en determinar el plano temporal de algunos segmentos. Cabe recalcar también que Víctor no deja de reafirmar fuertemente sus prerrogativas, con esa frase varias veces repetida en diversas formas "soy yo quien está contando".

En conclusión, los aspectos examinados en el presente capítulo han permitido poner de relieve unos rasgos importantes del narrador de *Mañana en la batalla piensa en mí*. Este narrador ensimismado, egocéntrico, cuenta su historia para tratar de salir del encantamiento que le provocó una aventura. Aunque adopta una actitud distanciada, con frecuentes intervenciones en su narración, revive lo ocurrido con gran acuidad. La interpenetración de los planos temporales que se observa refleja una confusión en la mente de Víctor y el carácter obsesivo de sus recuerdos. Cuando permite a otros personajes hablar, se muestra intruso, interponiéndose siempre entre los que hablan y el lector. Por otra parte, su obsesión por el detalle se manifiesta en el número y la coherencia de los datos temporales que nos proporciona para reconstruir la cronología de la historia. Finalmente, los comentarios que hace Víctor sobre el acto de contar introducen una duda acerca de la fidelidad de su relato respecto a la realidad, especialmente en lo que concierne el relato de pensamientos o de palabras. Entre los elementos que el estudio de la postura de Víctor-narrador permitió destacar, es de primera importancia la confusión entre los planos temporales de la narración y

de la historia, pues remite al problema del encantamiento de Víctor. En el capítulo siguiente, me concentraré en la relación entre relato e historia desde otra perspectiva al analizar la dimensión estructurante de la temporalidad en la novela.

CAPÍTULO III

LA ESTRUCTURA TEMPORAL

Mi análisis de la estructura temporal de la novela se funda en la teoría de Genette expuesta en el primer capítulo. Examinaré sucesivamente, entonces, las tres categorías que definen la estructura temporal de un texto – el orden, la velocidad y la frecuencia – y que corresponden respectivamente a las tres características del tiempo: la sucesión, la duración y la irreversibilidad. El objetivo de este análisis es primeramente recoger los fenómenos que permiten describir la organización y el ritmo del texto, para tratar después de establecer las funciones de estos fenómenos y destacar su significación.

3.1 ORDEN

Estudiar el orden temporal de un relato consiste en identificar y medir las anacronías narrativas. Como ha mostrado Genette, el análisis puede aplicarse a fragmentos del relato en los cuales los segmentos narrativos se limitan a veces a unas cuantas palabras (micro-estructura), o al texto entero con sus grandes articulaciones (macro-estructura). Me propongo empezar con el análisis macro-estructural para concentrarme después en algunos fragmentos escogidos a lo largo del texto, a fin de comparar las dos clases de estructura. Para este trabajo, adopto la interpretación hecha por Elisabeth Lagadec-Sadoulet³⁴ de los términos genettianos. Así, el relato primordial (“*récit premier*”) a partir del cual se definen las anacronías es el relato cuyo orden sigue exactamente el orden de la historia, desde su principio hasta su desenlace. Las anacronías, que marcan una ruptura en este orden, incluyen,

³⁴Elisabeth Lagadec-Sadoulet. *Temps et récit dans l'oeuvre romanesque de Georges Bernanos*. Paris: Klincksieck, 1988, p. 163-165.

además de las analepsis y de las prolepsis, las silepsis itero-durativas (en las cuales se junta el punto de ruptura con otros momentos distintos para expresar un estado que dura o un evento que se repite) y los comentarios del narrador. Las anacronías pueden ser asumidas por un personaje (anacronías metadieéticas). Aunque el acto de hablar (o pensar) pertenezca al relato primordial, la anacronía metadieética puede llegar a perturbar el orden temporal si se desarrolla suficientemente. Conviene entonces tener en cuenta las anacronías de este tipo. Finalmente, E. Lagadec-Sadoulet introduce también la noción de conjunto anacrónico, que corresponde a una agrupación de anacronías en la cual puede dominar cualquiera de las formas antes mencionadas.

3.1.1 Macro-estructura

El texto consta de once capítulos no numerados. Para facilitar el trabajo, los identificaré con números romanos. El relato primordial se inicia con la noche de la muerte de Marta y sigue la historia hasta su desenlace, la conversación con Deán. Si nos referimos al cuadro 1, podemos decir que el relato mismo empieza *in media res*, con la indisposición de Marta (B4). A nivel de la macro-estructura, se puede agrupar el evento A (que ocupa solamente unas líneas en la página 84) y las subdivisiones de B en un solo acontecimiento, B: noche de la muerte. Para dar una visión general de esta macro-estructura, presento un cuadro en el cual las abreviaciones tienen las significaciones siguientes:

B, C, ..., RCV, RI: acontecimientos de la historia y retrospectivas (cuadros 1 y 2)
AExt: analepsis externa; AInt: analepsis interna; AMet: analepsis metadieética
CN: comentario del narrador
PInt: prolepsis interna
CAn: conjunto anacrónico RP: relato primordial

Cuadro 4 - Macro-estructura temporal de la novela

Capítulo	Nivel temporal	Limites del segmento	Acontecimiento (historia)	Longitud
I - II	RP	Fue una suerte (10) ----- me sentaba bien el frío (72)	B	62 pág.
III	PInt	A Eduardo Deán (73) ----- supe por los periódicos (73)	[D]	6 1 2 líneas
-	RP	Ah, pasé dos días (73) ----- deja de ser nadie (106)	C - D	43 pág.
IV	PInt	En un sentido (107) ----- a diferencia de otras veces (107)	[H - G]	19 líneas
-	CN	Ese amigo se llama (107) ----- suele ser vejatorio (115)		8 pág.
-	RP	Fue por lo tanto (115) ----- se desharía pronto (127)	E - F	12 pág.
V	RP	Téllez y yo (129) ----- volvimos a reír brevemente (138)	G	29 pág.
VI	CAn [CN - AInt]	No hace falta (159) -----ese fue mi nombre (161)		2 pág.
-	RP	Extraña misión (161) ----- La puerta estaba despejada (196)	H - I	35 pág.
VII	CAn [CN+ AExt]	Qué desgracia saber (197) ----- y así salvarme (200)	[RI]	3 pág.
-	AExt	Algo parecido (200) ----- a la acera (227)	[RCV]	27 pág.
VIII	CN	Es cansado moverse (229) ----- especie de encantamiento (231)		2 pág.
-	RP	Como yo me dejé ver (231) -----esquina con la Castellana (237)	J	6 pág.
-	AExt	en qué hacía más de dos años (237) --- - sublevación ciudadana (264)	[RCV]	27 pág.
IX	RP	Crucé la Castellana (265) ----- hecho compadecer sin duda (279)	J - K	15 pág.
-	AInt	El niño había pasado (279) -----con mi taxi a mi espalda (286)	[entre B y C]	6 pág.
-	RP	Te está buscando (286) ----- no lo dijo (298)	K	12 pág.
X	RP	Trabajé junto a Téllez (299) ----- no hay quien la mueva (301)	M	2 1/2 pág.
-	AInt	Había trabajado (301) ----- la semana entera con suerte (304)	L	3 pág.
-	RP	La tercera prueba (304) ----- iba ahora en aumento (319)	M	15 pág.
XI	CN	Fue todo muy rápido (321) ----- ni error ni esfuerzo (321)		1 pág.
-	RP	Fue todo rápido (321) -----adiós recuerdos (367)	N - O	46 pág.

(La longitud indicada es aproximativa y sirve para determinar la proporción entre el relato primordial y las varias anacronías.)

La primera observación que podemos hacer, a nivel de la macro-estructura, concierne la preeminencia del relato primordial (aproximadamente 75 %). Esto quiere decir que el orden del relato se conforma en gran medida al orden de la historia, lo que confiere a la novela un carácter clásico, con un desarrollo entre un principio y un fin, y un constante impulso hacia adelante. Este impulso es acentuado por las palabras introductorias de algunos capítulos, que aluden a la progresión temporal: "Pero esta noche no dormían..." (cap. II); "A Eduardo Deán lo conocí un mes más tarde..." (cap. III); "En un sentido dejé de serlo un mes después..." (cap. IV); "Cruce la Castellana detrás de Luisa, ya llevaba un buen rato..." (cap. IX); "Trabajé junto a Téllez el resto de la semana y el domingo me fui..." (cap. X); "Fue todo muy rápido también el lunes y el martes..." (cap. XI). Dentro de esas introducciones con dimensión temporal, observamos las dos prolepsis internas (capítulos III y IV) que incluí en la macro-estructura, a pesar de su reducida longitud. Además de marcar el principio de un nuevo episodio, esas prolepsis con alcance de un mes tienen una función anunciativa y suscitan expectativa en la mente del lector. ¿Por qué será tan impaciente el narrador? ¿Se va a descubrir Víctor? ¿Qué va a pasar con el marido?

Observamos de nuevo la impaciencia del narrador en las introducciones a los capítulos X y XI, donde empieza con una frase elíptica que resume una semana o dos días, para después volver atrás en una analepsis interna (X) o empezar de nuevo y más lentamente su relato (XI). Podemos entonces leer el libro como una novela de "suspense", con un clímax (la conversación con Luisa) y un desenlace que se precipita (encuentro entre el marido y Víctor). En esa perspectiva, la analepsis externa de los capítulos VII y VIII viene a interrumpir la progresión de la historia, justo antes de la conversación con Luisa,

contribuyendo a aumentar la tensión antes del clímax. La analepsis, que ocupa 54 páginas (17 %), tiene un alcance de dos años y una amplitud de una noche. Empieza a favor de una meditación del narrador acerca de la memoria de los nombres y de los rostros en la cual se mezclan recuerdos de la infancia y frases de la película *Campanadas a medianoche* que contó el Único. En la mitad de la analepsis, el narrador se hunde de nuevo en una meditación, esta vez sobre el ocultamiento, para retomar su relato a partir de la salida del restaurante con Luisa y el padre, con una corta prolepsis ("como yo me dejé ver por Luisa" (231)). Al llegar, en su relato del seguimiento de Luisa, a la esquina con la Castellana, por la asociación de ideas vuelve a la analepsis de la prostituta Victoria, que desarrolla hasta el fin del capítulo. Además de constituir una pausa en el relato e intensificar así el clímax, la analepsis tiene una función explicativa (según la terminología de Elisabeth Lagadec-Sadoulet) en dos sentidos. Por una parte, el episodio de la noche con la prostituta es un eco, no solamente de la meditación del narrador sobre la memoria, sino también del seguimiento de Luisa (los dos acontecimientos se mezclan en la mente del narrador cuando dice: "fue eso lo que me decidió a seguirla también a ella..." (239)). Se integran así en una temporalidad más amplia el comportamiento voyeurista de Víctor y su dificultad para establecer comunicaciones. Por otra parte, la analepsis nos da una explicación de la asociación de ideas entre los aviones que cuelgan del techo de la habitación del niño y la frase shakespeariana *Mañana en la batalla piensa en mí*.

Los comentarios del narrador destacados en la macro-estructura (cuadro 4) tienen por lo general la función de procurar una transición entre dos episodios. La única intervención del narrador de gran amplitud (8 páginas) se da al principio del capítulo IV. El propósito obvio de

este comentario es presentarnos a Ruibérriz. El retrato pintoresco de este personaje más bien secundario en la historia ofrece al narrador la oportunidad de presentarse a sí mismo, como "negro" y a veces " negro" de " negro", usando del contraste con la figura flameante de Ruibérriz (y también a Javier Marías la oportunidad de lanzar unas flechas irónicas contra "el mundo de la televisión y el cine y [...] el de los discursos y peroratas" (111)).

Finalmente, se observan algunas analepsis internas. La analepsis incluida en el conjunto anacrónico de introducción al capítulo VI es un resumen de lo que pasó desde la muerte de Marta. Víctor medita sobre el encadenamiento de los hechos que lo llevó a escribir un discurso para el Único y retoma su relato en un condicional negativo ("no estaría entrando", "ni estaría subiendo", "no estaría pasando". etc... (161)) que hace de él un perfecto automata sin voluntad. La frontera entre los comentarios del narrador en su plano temporal de la narración y el relato primordial queda imprecisa. los condicionales mezclándose con los pretéritos a lo largo de unas cincuenta líneas. Ya hemos visto cómo, a pesar de seguir generalmente la trama de la historia, el narrador rompe el orden sucesivo cada vez que empieza otro episodio. Observamos otra ruptura con una analepsis interna al principio del capítulo X, en la cual vuelve a su último día de trabajo con Téllez. Esta analepsis, introducida a favor de la respuesta a la pregunta de Ruibérriz acerca del trabajo, llena en parte el tiempo vacío de la elipsis introductoria "Trabajé junto a Téllez el resto de la semana". Además de su función completiva, tiene una función ideológica: denota una cierta ternura de parte de Víctor para con el viejo, una comprensión de su soledad: le cuesta a Víctor dejarlo sin más. Esos sentimientos se expresan de manera burlona a través de la escena de las flores, de la cual volvemos sin transición al relato primordial.

La última analepsis interna que noté en la macro-estructura (capítulo IX) concierne el relato de lo que pasó entre el momento en que Víctor salió de la casa de Marta y el momento en que volvió con el taxi y espió a Luisa. Esta analepsis bastante larga (6 páginas) tiene también una función explicativa y llena un tiempo vacío de la historia, desconocido de Víctor. Sin embargo, su contenido es casi metadieético puesto que la información proviene de Luisa. El texto consta de dos otras anacronías, esta vez realmente asumidas por personajes, que no incluí en la macro-estructura porque consideré el acto de hablar como parte del relato primordial. Sin embargo, cabe examinarlas ahora por la importancia que les confieren sus alcances y sus contenidos. La primera concierne el relato que hace el Único de su noche de insomnio (153). Esa noche fue justamente la noche de la muerte de Marta y la película que vió el Único fue justamente la que Víctor dejó en la televisión al irse de la casa de Marta, en blanco y negro como la de Fred McMurray que verá Víctor mientras Marta se moría. Como vimos en el capítulo anterior, se establece así un parentesco entre el Único y Víctor, parentesco que la analepsis externa de la prostituta viene a reforzar: la meditación introductora sobre la memoria de los rostros es un eco de las palabras del Único ("nunca podré dejar de ver esos rostros ni de oír sus palabras" (155)) y, esta vez, es Víctor quien está mirando una película shakespeariana sobre "un rey que padecía insomnio" (246).

La segunda anacronía metadieética corresponde al relato que hace el marido, al fin de la novela, de sus días en Londres. Esta anacronía tiene, por supuesto, una función explicativa: ahora sabemos por qué Deán andaba buscando a Víctor, quien se entera también de por qué no podía intuir Deán el malestar de Marta. Por su alcance, esta anacronía nos hace volver al momento inicial, la noche de la muerte de Marta, y lo que cuenta Deán es otra

muerte, la de su amante. Se produce así un doble efecto de simetría y de circularidad.

También aquí se crea un parentesco entre Víctor y Deán que comparten un destino similar:

"su muerte que mora en su pensamiento como habita la mía en el mío [...], su desdichada mujer y su desdichada amante mezcladas y alojadas ambas en nuestras cabezas [...] Y su muerta, como la mía...". (365)

La circularidad y la simetría refuerzan la idea del encantamiento, del cual, como el mismo Víctor admite, es dudoso que salga algún día.

En resumen, el orden temporal del relato a nivel de la macro-estructura tiene las características del orden clásico de las novelas de suspense, con la preeminencia del relato primordial y la presencia de anacronías explicativas, principalmente la que se da en el desenlace. Sin embargo, aun a ese nivel, las intervenciones del narrador son medibles y demuestran la importancia del presente de la enunciación con respecto a la historia, lo que deja entrever otra lectura posible. Un análisis más fino, a nivel del episodio, debería permitir aclarar ese aspecto.

3.1.2 Orden temporal a nivel de episodio

3.1.2.1 Noche de la muerte de Marta

El primer episodio que relata Víctor es el de la noche de la muerte de Marta. El narrador introduce su relato con una silepsis temática de dos páginas, sobre la muerte, para empezar en una forma caótica, oscilando dentro de 23 líneas entre el momento final de la muerte ("Fue una suerte que aún no estuviera desnuda" y, más adelante, "lo último que dijo fue") y el momento inicial de la indisposición ("estábamos justamente en el proceso de desvestimos" y "Lo primero que había dicho fue"), pasando por una silepsis itero-durativa ("como suele

sucedir la primera vez") y unos comentarios ("la gente cree en la predestinación"; "debería decir yo ahora"; "no importa mucho, ya que soy..."). El relato de la noche empieza entonces *in media res* y de una manera caótica, característica del flujo de pensamiento de alguien que se emociona al querer contarle todo de un tirón. Sin embargo, esta forma caótica se mantiene aun a partir del momento en que el relato empieza verdaderamente ("ya habíamos llegado a su alcoba" (11)), como lo muestra el cuadro siguiente que cubre el texto hasta "no la había apagado" (13).

Cuadro 5 - Micro-estructura, páginas 11-13

<i>Limites del segmento</i>	<i>Nivel temporal</i>	<i>Longitud (líneas)</i>
ya habíamos llegado ----le había entrado miedo*	RP	30
las tres cosas toman a menudo ---- no le hacemos mucho caso	CN	13
Se sintió mal	RP	1/3
y no me atrevo a nombrarla	CN	2/3
Marta, ese era su nombre ---- a estar en mis manos	RP	5
las manos que van ---- y también golpean	Silepsis itero-durativa	2
oh fue sin querer, involuntariamente	RP	2/3
no se me debe tener en cuenta	CN	2/3
gestos maquinales a veces ----el cuerpo entero	Silepsis itero-durativa	3 2/3
como ella dijo	RP	1/3
y lo último que había dicho ---- 'No sé qué me pasa'	AInt	3 1/3
Yo insistí	RP	1/4
porque preguntar ---- que a veces se quiebran	CN	5 1/2
Pero tienes ganas de vomitar ----en el antebrazo	RP	5
tocar consuela, la mano del médico	Silepsis itero-durativa	2/3
Tenía los ojos cerrados ---- la luz de la mesilla de noche	RP	2
que aún no habíamos apagado ---- no la había apagado	AInt	4 1/2

(Las abreviaturas tienen la misma significación que en el cuadro 4.)

*Considero los parentesis en este segmento como estilo indirecto libre y, por lo tanto, como expresión del pensamiento del personaje. Los incluyo entonces en el relato primordial. Sin embargo, se los podría también considerar como una ruptura en el relato primordial y conferirles un valor siléptico.

El aspecto estructural importante que se destaca de este cuadro es la fragmentación del discurso del narrador y la relativa borradura del relato primordial (aproximadamente 57 por ciento) detrás de los comentarios del narrador y de las silepsis. Un análisis del episodio completo (hasta la muerte misma, p. 45), a un nivel de precisión intermedio, muestra que la fragmentación se mantiene, aunque cada segmento se vuelva más largo (cuadro 6).

Cuadro 6 - Estructura del episodio de la muerte de Marta (continuación)

<i>límites del segmento</i>	<i>Nivel temporal</i>	<i>Longitud (líneas)</i>
La dejé encendida ---- un cuadro algo cursi	RP	78
que conozco bien ---- (más bien plano)	CN	5
en la de la derecha ---- en la falda ya antes	RP	39
como suele suceder ----inservible en esos casos	CAn	9
Bajé el sonido de la televisión ---- viaje breve de trabajo'	RP	6
y su mujer, Marta, ---- (o tal vez era iluminada)	AInt	25 1/2
La revelación del temor ----darle su cumplimiento	CN	91 1/2
El niño acusaba ---- de vista a su madre	AInt*	7
que ahora adoptaba ----que no estás bien	RP	54
No soportamos ---- si nos hemos muerto	CN	34
Pero aquella era una noche ---- seguramente en una cuna	RP	10
No sé si los niños ---- donde están seguros	CN	31
'Una película antigua ---- pero no la estoy viendo'	RP	3 1/2
También dormiría el marido ----un día más, que suerte	silepsis	3
Sólo para mí ---- o al menos cinco	RP	21 1/2
En otros puntos de la ciudad ---- tampoco esas dejan huella	silepsis	12
Pero entonces ---- sábanas de miniatura y cubrirle	RP	103 1/2
el padre quién sabe ---- coronación y el estrangulamiento	CAn	180 1/2
la enfermedad de Marta ---- que le daba pánico	RP	25 1/2
Eso es lo que el pánico ----y caiga tu espada sin filo	CAn	27
Marta debía de estar pendiente ----pendiente de la continuidad	RP	26
que es la que nos da ---- Y adiós ardor, adiós recuerdos	silepsis	2
Obedeci, esperé ----desespera y muere	RP	169 1/2
		119

(Las abreviaturas tienen la misma significación que en el cuadro 4)

* Para una mayor claridad, y por las longitudes relativas, prefiero descomponer el conjunto anacrónico AInt + IN + AInt.

Desde el punto de vista cuantitativo, el relato primordial ocupa ahora aproximadamente 51 por ciento del discurso, lo que confirma su relativa borradura y da lugar a otra lectura: dejamos la novela de suspense por una novela psicológica cuya sustancia reside en la actividad mental del narrador, en ese "pensamiento incesante" destacado por Masoliver Ródenas (ver la introducción, más arriba). Además de la larga analepsis, en la cual se nos cuenta la cena, el relato se interrumpe para dar lugar a intervenciones del narrador, en forma de conjuntos anacrónicos o de largas silepsis en las cuales el narrador recoge situaciones o pensamientos que imagina. La lógica que rige el orden del relato es más la asociación de ideas que una lógica causal temporalmente linear, como se ve en la introducción de la analepsis interna de la página 18: después de citar su pensamiento ("Ese marido llamó hace un par de horas, ..."), el narrador vuelve atrás para contar lo que pasó durante la cena y presentar al niño, en una analepsis que tiene por lo tanto una doble función, completiva y explicativa. Solamente las comillas marcan la frontera entre el pensamiento del personaje (relato primordial) y el principio de la analepsis. Asimismo, el relato primordial se reanuda en mitad de una frase, con el deíctico "ahora" ("en modo alguno quería perder él de vista a su madre, que ahora adoptaba la misma postura que su hijo" (22)), a favor de la asociación de ideas entre la postura del niño en el sofá y la de la madre enferma.

La diferencia temporal entre el proceso mental de Víctor-personaje y el proceso mental de Víctor-narrador es muy tenue y se crea entonces una ambigüedad, patente en las silepsis, en las cuales Víctor (¿personaje o narrador?) imagina situaciones o pensamientos (de Marta, en la última silepsis (37-42)). El uso del condicional ("También dormiría el marido..."; "En otros puntos de la ciudad estarían ocurriendo cosas..."; "el padre quien sabe, habría

cenado...") nos induce a considerar que se trata aquí de segmentos en estilo indirecto libre, difíciles de clasificar como pertenecientes al relato primordial (pensamiento del personaje) o como segmento anacrónico (digresión siléptica del narrador). Si adoptamos esta última perspectiva, cabe destacar dos fenómenos. Por una parte, Víctor-narrador sabe muy bien lo que pasaba con el marido y, por lo tanto, nos oculta informaciones. Este fenómeno narrativo, que Genette llama paralipsis, es característico de las novelas policiacas, lo que corresponde a la primera lectura global que mencioné. Por otra parte, esos segmentos contienen alusiones cuyo valor proléptico se hace evidente a lo largo de la lectura o en una segunda lectura: la enfermera del hospital de La Luz, los amantes que se despiden, la riña con la navaja, el gesto "tan parecido a la coronación y el estrangulamiento", los autobuses de dos pisos. Estas imágenes, que se explicitan más adelante, coexisten de manera atemporal en la mente del narrador quien, en sus digresiones, las reorganiza en completo desorden cronológico. El discurso de Víctor-narrador se asemeja en eso al monólogo interior: nos da acceso a la mente del narrador: lo que se desarrolla en la novela es la actividad mental suscitada por los hechos, tanto en el momento de estos hechos como a posteriori. Sin embargo, no es un monólogo interior puro, el "hilo de continuidad" no se pierde puesto que el relato primordial ocupa más de la mitad del texto.

Las rupturas en el relato primordial y la relativa importancia del presente de la enunciación tienen consecuencias para los otros aspectos de la estructura temporal, es decir, la velocidad y la frecuencia. Por una parte, las anacronías, especialmente los comentarios silépticos del narrador, constituyen pausas en el desarrollo de la historia y, por otra parte, la repetición de pensamientos viene a pertenecer a la misma clase de fenómeno que la

repetición de acontecimientos. Sin embargo, antes de examinar esos aspectos, conviene averiguar si las rupturas del orden cronológico se observan en otros episodios.

3.1.2.2 Otros ejemplos de episodios señalados por la ruptura del orden cronológico

Dentro de todos los episodios relatados, el encuentro con el Único (129-158) se destaca por su rigurosa cronología, si exceptuamos la analepsis metadieética a cargo del Único ya examinada. Las intervenciones del narrador son mínimas. Se observa también la ausencia de intervenciones en el relato de la escena en el hipódromo, entre Ruibérriz y la señorita Anita (305-318). Cabe notar que en esas dos escenas, Víctor actúa como si fuera otra persona (Ruibérriz).

Las intervenciones del narrador que vienen a romper el relato primordial y a poner de relieve su actividad mental ocupan un espacio importante en el episodio del almuerzo con los familiares de Marta (162-196). La frase pronunciada por Luisa a propósito de su pecho (169) da lugar a un largo conjunto anacrónico (casi cuatro páginas) en el cual el narrador vuelve a la noche de la muerte ("Quizá el sostén de su hermana Marta no había sido de talla menor...") y, por asociación de ideas, hace comentarios sobre la atracción por los atributos femeninos que experimentan los hombres, para después volver a la cinta, a Marta, y meditar acerca de sus motivaciones. Más adelante, una frase del padre a propósito de los viajes del marido (177) desencadena otra intervención que la prolepsis "la noche en que pensaba follar ... como diría Ruibérriz" permite calificar sin duda como intervención del narrador. A lo largo de cinco páginas, el narrador medita sobre la vida y los recuerdos, vuelve a la noche de la muerte, imagina otro escenario posible e incluso se pone en la mente de Marta después de su muerte.

Otra intervención de menor longitud (tres páginas) se da cuando, en el relato primordial, Víctor se acuerda de que se fue de la casa de Marta con las señas del marido. Después de citar su pensamiento de entonces, el narrador interrumpe su relato de la cena con una analepsis ("Había estado a punto de copiar..." (187)) para después describir la escena posible en Londres. Este último segmento es ambiguo, puesto que el narrador sabe lo que pasó realmente, y esta ambigüedad (pensamiento de Víctor-personaje en e.i.l. o meditación del narrador) es reforzada por la mezcla de formas verbales: "Y cuando Deán lo hubiera cogido..... yo colgué asustado..., hay un tipo de dientes largos..." (189)).

De nuevo, en el episodio examinado, las rupturas en el relato primordial tienen una gran importancia en cuanto a la velocidad. Nos aproximamos también otra vez al monólogo interior: paralelamente al relato de acción, entramos en la mente del narrador, una mente acosada por las memorias y el deseo de reescribir el pasado.

El último ejemplo de una serie de rupturas del orden cronológico que examinaré es más complejo porque se da en un fragmento ya anacrónico, a saber en la larga analepsis externa de la prostituta, más específicamente en la segunda parte. Así, el relato que nos hace Víctor de sus dudas acerca de Victoria, después de haberla visto subir con el cliente siguiente, se interrumpe una primera vez con una prolepsis: "Puse la televisión como la puse dos años después en Conde la Cimera... y como la puso Solus en su palacio esa misma noche en que padeció de insomnio..." (245). Esta prolepsis tiene una función de integración: el insomnio que padece Víctor después de su encuentro con Victoria tiene su eco en el insomnio del Único, de la misma manera que la tragedia que se da en la televisión esa noche de la prostituta tendrá un eco en la tragedia (menor) de la muerte de Marta y la, menor todavía, que

trasluce de los problemas existenciales del Único. El narrador vuelve a interrumpir varias veces su relato de la noche de la prostituta con prolepsis que aluden a Marta y a los acontecimientos que siguieron a su muerte ("me acordé de ellas mucho tiempo más tarde"; "según descubrí mucho más tarde"; "todo se prolongó demasiado con Marta Téllez": "quizá Deán no habría querido saber otra cosa"; "Mucho tiempo después me quedé así a la puerta..."; "su torso desnudo como el de Marta Téllez": "aún tardaría dos años y medio en saber sus nombres"). La temporalidad de la noche con la prostituta se ensancha no solamente hacia el futuro, sino también hacia el pasado con analepsis sobre analepsis, cuando el narrador asocia la película de aviones con el bombardeo de Madrid (247) y los caballos que encuentra al ir a la casa de Celia con los caballos de su infancia (254).

En conclusión, el estudio del orden a nivel del episodio mostró una estructura mucho más compleja que la estructura clásica de la novela de suspense que se desprende al nivel global. En muchas ocasiones, el presente de la enunciación se hace preeminente y el discurso del narrador se aproxima a un monólogo interior en el cual la lógica causal cede el paso a la asociación de ideas. Nos encontramos entonces en el presente del narrador, en su mente en la cual las imágenes se suceden, "en orden y desorden", como dice él mismo de las cosas que pueden ocurrir por la noche en las calles de Madrid (25), memorias y fantasías, entrecortadas de comentarios generalizadores que petrifican el tiempo. Se reconoce aquí el fenómeno destacado por Dorrit Cohn en su estudio de la transición del relato al monólogo³⁵. Asimismo,

³⁵Dorrit Cohn, *Op. Cit.*, p. 214: "Plus l'autobiographie fictive se fait accueillante à la digression, plus elle se met à ressembler à un monologue."

las anacronías puras no se limitan a llenar huecos en la información, en el caso de las retrospecciones, o a indicar una impaciencia narrativa, en el caso de los saltos adelante. Por una parte, funcionan como ecos en la vida del narrador y, por lo tanto, se relacionan con el aspecto de la frecuencia. Por otra parte, operan como pausas en el relato y tienen que ver con la velocidad. Son esos dos aspectos que examino a continuación.

3.2 VELOCIDAD

Estudiar la velocidad en una novela es estudiar la relación entre la duración de los acontecimientos relatados y la longitud del texto en el relato. No se trata de determinar una velocidad global, de poco interés, sino de buscar las variaciones de velocidad, o variaciones de *tempo*, que, como mostró Mendilow, afectan el tiempo psicológico del lector y del pseudo-autor. Para establecer las variaciones de velocidad, conviene definir las unidades narrativas, que no corresponden necesariamente al recorte en capítulos, basándonos en rupturas temporales o espaciales importantes, según el criterio adoptado por Genette. La duración en la historia se establece a partir de las señales temporales proporcionadas por el narrador o a partir de extrapolaciones. Podemos resumir este aportado en el cuadro siguiente.

Cuadro 7 - Velocidad de las grandes unidades narrativas

<i>Unidad narrativa</i>	<i>Páginas</i>	<i>Duración en la historia</i>	<i>Velocidad media aproximada</i>
1. Noche de la muerte de Marta	9 -72 (63)	unas pocas horas (¿3 o 4?)	4 min/pág.
2. Esperando el entierro	73-90 (16)	dos días	3 hr/pág.
	90-106 (17)	¿una hora?	4 min/pág.
3. El entierro de Marta	107-115 (8)	0	-
<i>Pausa</i>	115-123 (8)	¿una hora?	8 min/pág.
4. Primera conversación con Ruibérriz	(4 líneas)	4 semanas	-
<i>Elipsis</i>	123-127 (4)	¿media hora?	8 min/pág.
5. Segunda conversación con Ruibérriz	0	dos días	-
<i>Elipsis</i>	129-158 (29)	unas horas (¿2 o 3?)	6 min/pág.
6. Encuentro con el Único	159-161 (2)	0	-
<i>Pausa</i>	0	¿un día?	-
<i>Elipsis</i>	161-162 (1)	dos días	2 días/pág.
7. Dos primeros días de trabajo con el padre	162-196 (34)	una hora o dos	4 min/pág.
8. Almuerzo con el padre y los hijos	197-200 (3)	0	-
<i>Pausa</i>	200-227 (27)	unas horas (¿2?)	4 min/pág.
<i>Analepsis de la prostituta</i>	229-231 (3)	0	-
<i>Pausa</i>	231-237 (6)	unas horas (¿2 o 3?)	30 min/pág.
9. Seguimiento de Luisa	237-264 (27)	unas horas (¿2?)	4 min/pág.
<i>Segunda parte de la analepsis</i>	265-298 (33)	unas horas (¿3 o 4?)	6 min/pág.
10. Encuentro con Luisa	0	tres o cuatro días	-
<i>Elipsis</i>	299-319 (20)	unas horas (¿2 o 3?)	9 min/pág.
11. Domingo al hipódromo	321-328 (7)	dos días	16 horas/pág.
12. Esperando el encuentro con el marido	328-367 (39)	unas horas (¿2 o 3?)	5 min/pág.
13. Encuentro con el marido			

Conviene subrayar la imprecisión de las señales que permiten establecer la duración de la mayoría de las unidades y, por lo tanto, el carácter puramente aproximativo de los datos de la velocidad. Sin embargo, estos datos proporcionan un orden de magnitud y son útiles para comparaciones.

En el cuadro, incluí dos de los movimientos narrativos destacados por Genette: la pausa y la elipsis, cuando estos movimientos se dan entre unidades narrativas. Esto permite establecer que, de las cinco semanas que dura la historia, solamente siete días son efectivamente relatados en aproximadamente 346 páginas, o sea un ritmo global lento. Dentro

de este relato efectivo, observamos tres grandes *tempi*: el lento, que domina, con algunos minutos por página, el moderato, entre media hora y varias horas por página, y el presto, entre medio día y dos días por página. El tempo de una unidad narrativa depende de la importancia relativa de los movimientos narrativos que se dan en esta unidad. Para poder interpretar los cambios de ritmo, conviene ahora examinar más detalladamente la distribución de los varios movimientos narrativos a lo largo de la novela.

3.2.1 Elipsis

Hay cuatro grandes elipsis en la novela, entre unidades narrativas, que impulsan al lector adelante. Dos de ellas son implícitas: no se dice nada del día que separa la conversación con Ruibérriz y el encuentro con Téllez, ni del tiempo que separa el encuentro con el Único y el principio del trabajo en casa de Téllez. Las dos otras son explícitas: "no le llamé ni supe nada de él durante casi un mes..." (123) y "Trabajé junto a Téllez el resto de la semana..." (299). En el caso de la primera, es interesante notar que el relato se reanuda con otra conversación con Ruibérriz, como si nada hubiera pasado. Al explicitar así la aceleración, el narrador marca no solamente su indiferencia por todo lo que no tiene relación con su historia, sino también su impaciencia narrativa, denotada también por los breves resúmenes introductorios, casi elípticos, en los capítulos III, IV y XI.

Observamos también una elipsis dentro de la penúltima unidad ("Fue todo muy rápido también el lunes y el martes..." (321)), en la cual el relato empieza con la llamada de Luisa el lunes al caer la tarde. La aceleración que se da en esa unidad se opone a la lentitud de la unidad precedente (episodio del hipódromo) y ese conjunto refleja los sentimientos

contradictorios que uno siente, y que el narrador expresa, cuando uno espera ansiosamente algo: el tiempo parece tan lento antes, y tan rápido después.

3.2.2 Pausa

De la misma manera, podemos distinguir entre las pausas que se dan entre las unidades narrativas y las que coexisten con otros movimientos dentro de las unidades. Así, a la impaciencia señalada en la sección anterior se oponen las pausas absolutas en el desarrollo de la historia que constituyen las meditaciones del narrador, antes de la conversación con Ruibérriz (8 páginas), de los primeros días de trabajo con el padre (2 páginas) y del seguimiento de Luisa (33 páginas si incluimos la analepsis externa que opera también como una pausa). En el lector, la curiosidad y la espera suscitadas por los resúmenes elípticos se ven frustradas por ese juego de aceleración/desaceleración que resalta la dualidad de la novela suspense/actividad mental. Un paralelo se establece también entre este juego y el desamparo de Víctor frente al flujo del tiempo (el "tiempo que apremia y sigue pasando sin esperarnos, vamos más lentos"), como si Víctor quisiera tener el poder mental de frenar este flujo. (Se examinará este aspecto más detalladamente en el capítulo siguiente sobre la vivencia del tiempo.)

En el caso de las pausas dentro de las unidades, el episodio de la noche de la muerte de Marta ofrece una ilustración tajante de los varios tipos de pausa y de su efecto: pausa digresiva (los comentarios generalizadores del narrador), pausa descriptiva (descripción del dormitorio de Marta), pausa anacrónica (analepsis interna de la cena con el niño; fantasías silépticas del narrador). Por esas pausas, conviene revisar la evaluación del ritmo del

fragmento que corresponde al relato de la muerte misma (páginas 11 a 45). Con base en los comentarios del narrador, pasaron a lo sumo 20 minutos, o sea una velocidad narrativa de menos de un minuto por página. Estas pausas llenan los intervalos entre los intercambios de palabras, haciéndolos desmesuradamente largos y el lector experimenta el mismo sentimiento de extrema lentitud que Víctor experimentó al vivir ese momento cuyo peso sentirá por el resto de su vida. Al contar los minutos o segundos ("uno, dos y tres; o cuatro"; "un minuto más - y cinco; o seis"; "quizá minutos: uno y dos; o tres"), como si fueran los latidos de un corazón, el narrador nos da el verdadero valor de ese tiempo dilatado.

El episodio del almuerzo con el padre y los hijos ofrece otro ejemplo del efecto de las pausas digresivas sobre el tiempo. La escena nos parece por lo menos dos veces más lenta que la de la conversación con Ruibérriz, por ejemplo. Esa lentitud denota el malestar que existía seguramente entre los personajes, por todo lo escondido.

3.2.3 Resumen

Genette concede una gran flexibilidad al resumen (tiempo del relato inferior al tiempo de la historia), que puede cubrir todo el campo entre la escena y la elipsis. En su estudio, Elisabeth Lagadec-Sadoulet³⁶ consideró necesario limitar el resumen a los relatos cuyo tiempo es muy inferior al de la historia, e introducir el "relato de acción", de velocidad variable. En su sistema, la escena (tiempo del relato equivalente al tiempo de la historia) se limita al relato de

³⁶Elisabeth Lagadec-Sadoulet. *Op. Cit.*, p. 221.

palabras. Este sistema me parece más apropiado también para el estudio de nuestra novela y, por lo tanto, examinaré sucesivamente estos dos movimientos.

3.2.3.1 Resumen de transición

En el estudio de las elipsis, hemos mencionado la existencia de resúmenes elípticos, anunciadores, cuyos acontecimientos se desarrollan después a lo largo del capítulo. Existen también resúmenes en su forma clásica de transición entre escenas, como, por ejemplo, en la segunda unidad ("La noche anterior me había dormido en cuanto había llegado, Me había ido de allí y ya no podía hacer más..." (81)) y en la unidad del encuentro con el Único ("Téllez y yo llegamos con adelanto en su coche..." (129)). Destaqué el resumen que constituye el relato de los dos primeros días de trabajo (161-162) como unidad narrativa por su característica especial, que tiene que ver con el problema de la frecuencia: esos días son representativos de todos los días que Víctor pasará con Téllez.

Los resúmenes que tienen una función de transición y que llenan un intervalo sin desarrollo subsecuente no son muy numerosos y, por lo general, son de poco alcance. Por lo tanto, podemos concluir que no constituyen el modo predilecto del narrador para acelerar bruscamente el relato, que sigue siendo la elipsis.

3.2.3.2 Relato de acción

A la inversa del resumen, el relato de acción, tal como se emplea en nuestra novela, tiene un valor dramático, a veces por su función de aceleración. Así, en la segunda parte del relato de la noche con Marta, después de la muerte de ella, el narrador señala: "Me levanté de la cama

de un salto y entonces me entraron las prisas, una prisa mental más que física..." (46). A partir de ese momento, el relato de pensamientos, las digresiones y la escena con el conserje de Londres ceden progresivamente el paso al relato acelerado de acciones, como se desprende de la importancia creciente de los segmentos donde se acumulan los verbos de acción en el pretérito: le di un beso, me retiré, salí, tampoco apagué, caminé, entré, recogí, etc. (63-64); fui, decidí, pelé, quité, dejé, lavé, abrí, puse, saqué, etc. (66-67); sali, me aparté, miré, abrí, di, busqué, llamé, etc. (69-70). De nuevo vuelven los latidos ("Al oír mis pasos sobre el mármol –uno, dos y tres; o cuatro"), que dan ritmo esta vez a la huida de Víctor.

Asimismo, el relato de acción tiene una gran importancia relativa en la unidad narrativa siguiente, a la cual confiere un ritmo acelerado: 16 páginas cubren dos días de historia, con un número de eventos importantes. De nuevo, lo que se trasmite así es la febrilidad de Víctor, después de su aventura.

Ese movimiento narrativo caracteriza también el episodio del seguimiento de Luisa. Sin embargo, la intercalación de la segunda parte de la analepsis tiene como efecto prolongar el tiempo del relato y neutralizar en cierta medida la aceleración producida por el resumen "ya llevaba un buen rato fijándome en sus piernas". De esta manera, el ritmo de ese episodio se aproxima más al ritmo típico de las escenas (entre 4 y 9 minutos por página).

Un fenómeno parecido se produce en el episodio del entierro. La intercalación de descripciones precisas y de digresiones reduce la velocidad del relato de las pocas acciones que suceden en el cementerio y el lector tiene la impresión de asistir a una escena muda filmada con la cámara al hombro, cuyos movimientos quedan sugeridos por la serie: "la primera persona en la que me fijé..."; "y allí estaba..."; "y a su derecha..."; "y allí estaba

también..."; "y fue entonces cuando vi también...". Asimismo, encontramos ese efecto de desplazamiento espacial pero con dimensión temporal en la pausa descriptiva de las páginas 15-16: seguimos la mirada de Víctor en su actividad de voyeur, ese mismo voyeurismo que caracteriza el episodio del seguimiento de Luisa.

3.2.4 Escena

La primera escena, entendida como relato de palabras, se encuentra en el episodio de la muerte de Marta, cuando Víctor habla por teléfono con el conserje de Londres. Esta escena corta marca para Víctor el restablecimiento efímero del flujo normal del tiempo y el lazo tranquilizador con el mundo exterior, en contraste con el tiempo opresivo en el apartamento de Marta y el encerramiento con la muerte.

Después de este episodio, contamos con siete escenas de mayor amplitud, cuya función dramática es variable. Así, las escenas del almuerzo (con su atmósfera pesada), de la conversación con Luisa (clímax en la historia) y de la conversación con Deán (desenlace) son imprescindibles en el relato. Otras, como la conversación con Ruibérriz y el encuentro con el Único tienen un desarrollo desproporcionado con su función dramática y se aproximan a pausas descriptivas (retratos de los personajes) o a digresiones que disminuyen la velocidad del relato a nivel global. Ese efecto de pausa caracteriza también la escena del hipódromo: Víctor "tasca el freno", a la víspera del día en que Luisa tiene que hablar con el marido. Por su parte, el movimiento escénico con la prostituta confiere a la analepsis un ritmo similar al ritmo dominante en la novela y, por lo tanto, una autonomía narrativa. No se trata de una

retrospección explicativa o completiva, para la cual el movimiento normal sería el resumen³⁷.

La analepsis funciona aquí como un eco de lo que pasa con Víctor.

En resumen, podemos decir que la novela se estructura alrededor de grandes escenas o de unidades narrativas cuyo movimiento se aproxima al de la escena, con la excepción del episodio de la muerte que tiene un ritmo lentísimo. De manera general, las escenas (en el sentido amplio, es decir con los relatos de acción incluidos) están entrecortadas por pausas digresivas que les confieren un tempo lento. Por su parte, las pausas descriptivas no se limitan a un referente espacial: observamos una temporalización inducida por la actividad perceptual (voyeurismo) del personaje. La transición entre las escenas se hace con elipsis, pero también con pausas digresivas que se oponen a la prisa narrativa demostrada por el narrador cuando recurre a resúmenes elípticos de acontecimientos desarrollados después en escenas lentas. Esa contradicción pone de relieve la dualidad acción/proceso mental que caracteriza la novela.

3.3 FRECUENCIA

El estudio de la frecuencia narrativa remite a la irreversibilidad del tiempo en la experiencia objetiva, es decir a la unicidad de cada evento. Se puede hablar de frecuencia narrativa porque, en su relato, el narrador tiene la capacidad de hacer que un evento se repita o de agrupar eventos similares. El manejo de las formas asociadas a la frecuencia nos informa sobre la percepción que tiene el narrador de esa unicidad. El objetivo del análisis que sigue es

³⁷Ver Gérard Genette, *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 131.

determinar en qué medida se usa cada forma de relato definida por Genette (ver el capítulo I) – singulativa, repetitiva, iterativa, anafórica (singulativa múltiple en la terminología de Lagadec-Sadoulet) – y proponer una interpretación relativa a la percepción del narrador que este uso implica.

3.3.1 Relato iterativo

En el relato iterativo, se narra una sola vez eventos que ocurrieron varias veces. En nuestra novela, esta forma ocupa una parte mínima en el discurso narrativo y, como muestran los ejemplos siguientes, obedece a la función clásica destacada por Genette: servir al relato propiamente dicho, que es el relato singulativo.³⁸

Un ejemplo de relato iterativo de bastante longitud se encuentra en la página 161, cuando el narrador condensa en unas líneas sus días de trabajo con Téllez:

"Si Marta estuviera viva yo no estaría entrando por el portal.... ni estaría subiendo en el ascensor.... ni llamando al timbre durante varios días seguidos, no estaría pasando... No estaría recibiendo las disimuladas visitas o supervisión de ese viejo, que con el pretexto de coger un libro o buscar una carta merodeaba por el estudio... y me preguntaba invariablemente..."

Este tipo de relato que sirve de segundo plano explicativo contra el cual se destaca una escena singulativa se encuentra también en el episodio de la prostituta ("La mujer que está en esa esquina por la que paso a menudo y que siempre es otra..." (201)) y de nuevo en la introducción de la escena de las flores con Téllez ("Había trabajado hasta el sábado, toda la semana con Téllez cada vez más excitado y tomándose más confianzas, visitándome, ... Su existencia era precaria" (301-302)). Este último fragmento, de una longitud aproximadamente

³⁸Ver *Discours du récit*, p. 148.

igual que el de la página 161 es interesante porque marca una evolución en la actitud de Víctor: el yo que iba de mala gana (como lo muestra la forma negativa) a casa de Téllez cedió el paso a alguien capaz de mirar a otro y además con cierta compasión.

En las novelas clásicas, el relato iterativo sirve muy a menudo para hacer el retrato de un personaje. Este es el caso con Ruibérriz, cuyo retrato da lugar a la secuencia iterativa de más longitud (107-115). También en los segmentos antes mencionados se da en cierta medida un retrato de Téllez. Sin embargo, la escena singulativa parece ser el modo privilegiado para retratar a los personajes que tienen un papel dramático importante, como Deán, Luisa y el Único. En el caso de Víctor, además de algunas alusiones incluidas en el retrato de Ruibérriz ("yo he oficiado por tanto de negro del negro...." (110)), el narrador utiliza con una gran parsimonia la forma iterativa para proporcionarnos datos personales:

"Algunos domingos voy al hipódromo..." (255)

"Es frecuente que a lo largo de la noche me desvele varias veces, nunca duermo bien del todo..."(261)

Finalmente, encontramos también ejemplos de formas iterativas asociadas a la evocación subjetiva del pasado: evocación de los traperos de la infancia, cuando Víctor imagina los pensamientos de Marta ("que no hacían ascos a nada y recorrían las calles...estampado de sietes" (40-41)) y también de la vida con Celia ("habíamos cenado en la terraza a menudo en verano, durante tres veranos de matrimonio" (258); "entrábamos y salíamos juntos, un verdadero matrimonio" (259)).

3.3.2 Repeticiones textuales

La repetición textual es una característica notable de la novela, sea repetición de palabras (la nuca) o de frases de longitud variable. Desde el punto de vista de la estructura temporal, el estudio de las repeticiones textuales remite a la relación numérica que existe entre estas repeticiones y las repeticiones en la historia. En primer lugar, conviene subrayar las advertencias de Genette: hablamos de repeticiones de eventos similares y considerados únicamente en su similitud y esta abstracción se aplica también al enunciado narrativo.³⁹ En segundo lugar, se plantea el problema del estatuto de los pensamientos, del personaje o del narrador, que pueden clasificarse como discurso o como evento. Este problema tiene que ver con la definición de los niveles diegéticos y, en el caso de nuestra novela, puede resolverse de manera distinta según la lectura que se hace (novela clásica/presentación de la actividad mental). Como mostrarán los ejemplos, la interpretación es distinta también la segunda vez que se lee la novela.

3.3.2.1 Forma repetitiva

La muerte de Marta es tal vez el ejemplo más rotundo de relato repetitivo que se da en la novela. La muerte se anuncia primero en forma de resumen de la manera siguiente:

"no es remoto y mi muerte no habita en el pasado desde hace mucho ni fue poderosa ni una enemiga, y sin duda tampoco puedo decir que fuera una desconocida, aunque supiera poco acerca de ella cuando murió en mis brazos" (10)

Sigue a lo largo de más de treinta páginas el relato detallado, por parte del narrador, de este evento que se relata después de diversas maneras:

³⁹Ver Genette, *Discours du récit*, p. 145-146.

(el resumen sobrio e hipócrita destinado al padre) – "Marta ha muerto mientras Eduardo estaba ausente. Pero habría muerto de todas formas, aunque no hubiera estado sola" (95)

(otro resumen no pronunciado destinado al marido de orejas un poco agudas que no fue capaz de oír) – "no les había alcanzado el rumor de las sábanas..., el ruido de platos..., ni el tintinear de las copas..., tampoco las estridencias de la agonía..., los chirridos del malestar..., tampoco el canturreo de la fatigada y calumniada muerte..." (100)

(un insulto dirigido al marido presumido) – "imbécil, no sabes que tu mujer murió entre mis brazos mientras estabas en Londres, imbécil" (162)

(una fantasía de lo que esa noche habría podido ser, que se desarrolla a lo largo de cinco páginas) – "Con quién habría hecho por última vez el amor Marta Téllez (178).tampoco él me ha salvado estando presente, nadie me salva." (182)

(otro resumen consolador silenciosamente dirigido al padre) – "No estuvo sola en su cama, ... murió contra mí, con mi tacto, murió protegida, murió respaldada." (195)

(el relato grotesco y grosero al amigo Ruibérriz) – "Se lo conté distraídamente y también con aspaviento...Sí, para él era eso y no podía ser otra cosa, la tía se me había quedado en el sitio... Y era verdad que no había mojado, y quizá era mala pata" (300)

Estas repeticiones ilustran un pensamiento que el narrador atribuye a Marta, en un discurso fantaseado: "lo que al suceder no es grosero ni elevado ni gracioso ni triste puede ser triste o gracioso o elevado o grosero al contarse, el mundo depende de sus relatores" (182). Se destaca aquí una de las funciones del relato repetitivo – marcar la relatividad de la realidad y la dificultad de representar fielmente esta realidad⁴⁰ – que observamos de nuevo en el diálogo siguiente:

"-¿Qué fue lo último que dijo, te acuerdas?
-`Ay Dios, y el niño`, pensé.
-Se preocupó por el niño – dije." (333)

⁴⁰Elisabeth Lagadec-Sadoulet. *Op. Cit.*, p. 275.

El relato repetitivo resalta también la importancia del evento y puede indicar el carácter obsesivo de su recuerdo para el narrador-personaje. Ese es el caso del recuerdo del joven travestido cuya historia le contó la prostituta Victoria:

(alusión) – "Tal vez fuera un hombre, un joven que arrastraría sus tacones altos por la costumbre aún no arraigada o por la enfermedad..." (26)

(alusión) – "Entrar en un coche al que el conductor nos invita desde su asiento..." (61)

(Relato del evento) – "Era un chiquito muy joven... Se montó en un Golf....lo encontraron tirado en la acera con la cabeza aplastada y la boca llena." (224)

3.3.2.2 Forma anafórica (relato singulativo múltiple)

En la novela, encontramos numerosos ejemplos de eventos que tienen por lo menos un eco. La similitud de estos eventos que se repiten permite clasificar el discurso narrativo como relato singulativo múltiple. Así, la muerte de Marta, la amante, se repite en la muerte de Eva, otra amante. Los eventos más dramáticos relatados por Víctor ocurrieron un martes frío, por la noche (muerte de Marta, encuentro con la prostituta, encuentro con Deán). La mujer con el guante beige aparece tres veces. El algodón manchado de sangre que Víctor encontró en la basura en casa de Marta tiene su eco en el algodón que Eva tenía listo en su bolsa. Antes de quedarse meditando, parado a la puerta de la habitación del niño, Víctor se había quedado a la puerta de su ex-mujer, espiando. La *hanshee* aparece dos veces. La escena del caballo que se encabrita, las dos patas delanteras alzadas, que asustó a Víctor, dos años atrás, se repite en el hipódromo ("dio dos o tres pasos vacilantes de artista antes de encabritarse y alzarse monstruoso girando sobre sí mismo..." (316)).

Algunas repeticiones de eventos tienen como resultado una identificación, de hecho o deseada, entre Víctor y otros personajes. Así, por una parte, Víctor, el Único y Deán tienen la misma reacción en su noche de desamparo: ponen la televisión, en general sin llegar a captar lo que ven – película muda para Víctor; fragmento de película, sin título para el Único; película de fantasmas otra vez para Víctor; película incomprensible para Deán después de la muerte de Eva. Por otra parte, al atar los cordones de Téllez, como Luisa había hecho en el cementerio, Víctor se identifica también con Luisa y piensa que ese gesto puede ser premonitorio.

Otras repeticiones llevan implícita la idea de fatalismo, de eterno retorno. Es el caso, por ejemplo, de las lluvias que se desatan especialmente a la salida de un bar o de un restaurante:

(con Ruibérriz): "como escapaban los transeúntes de la Gran Vía... buscando aleros y tiendas y bocas de metro para cobijarse. como cuando sus antepasados... corrían para protegerse de los bombardeos...nos dificultarían la salida..." (122)

(con Téllez y Deán): "vimos correr a mujeres y hombres y niños para protegerse de lo que venía del cielo. siempre como los hombres y mujeres y niños de los años treinta en esta misma ciudad entonces sitiada..." (175); "... las personas paradas le dificultaron la salida..." (194)

También para Deán en Londres, una tormenta se desató cuando salió de la Bombay Brasserie con Eva (355). La idea de fatalidad es acentuada por una alusión que aparece en la página 61, dentro de un pensamiento de Víctor después de la muerte de Marta, citado por Víctor-narrador:

"Todo es así. ...ver cómo la tormenta se va condensando sin ponerse a cubierto...."

En este pensamiento, aparecen también otras alusiones que siguen o anuncian eventos y fantasías o pensamientos de Víctor (narrador o personaje). Agrupo esas repeticiones en una

categoría aparte – forma mixta – por la doble interpretación que se puede hacer de ellas: repetición de eventos en la historia (el acto de pensar) o repetición en el relato de un sólo evento (el contenido del pensamiento). También, como veremos, la interpretación puede cambiar (obsesión o fatalidad) según sea la primera lectura o una segunda lectura.

3.3.2.3 Formas mixtas

Una de las repeticiones textuales en la que se mezclan relatos de eventos y fantasías es la de las manos grandes que aprietan. Los segmentos repetitivos se distribuyen de la manera siguiente:

(comentario del narrador, en una silepsis itero-durativa, para describir la relación física entre hombre y mujer) – "las manos que aprietan o acarician" (13)

(fantasía de Víctor imaginando lo que puede pasar en la Bombay Brasserie) – "encuadrar con las manos esa cabeza comprada y frágil en un gesto tan parecido al de la coronación y el estrangulamiento" (36)

(fantasía del narrador o del personaje acerca del pánico y de la prostituta) – "nunca debió entrar allí con aquel individuo de manos tan grandes" (37); "este hombre de manos tan grandes... sus dedos son como teclas" (38)

(fantasía de Víctor al saber que era plato de segunda mesa) – "las manos grandes que aprietan las sienes..." (61)

(evento: descripción del marido cuando cae en el cementerio) – "las manos apretando las sienes" (101)

(comentario de Víctor, narrador o personaje, cuando recoge a la prostituta) – "Yo era el conductor o el hombre de manos tan grandes" (212)

(comentario de Víctor narrador) – "nuestras manos son más fuertes y aprietan desde hace siglos" (219)

(pensamientos de Víctor personaje acerca de la prostituta) – "sé que su cuerpo está en otras manos, ... las manos que aprietan o acarician,...si aquel hombre o médico tenía dedos torpes y duros igual que teclas..." (244)

(pensamiento de Víctor durante la conversación con Deán: repite la fantasía que tuvo a la puerta del niño) – "encuadrar con las manos esa cabeza...la coronación y el estrangulamiento" (342)

(evento relatado por Deán: tentativa de estrangular a Eva) – "sabía lo que hacía cuando le puse mis manos en la cabeza y se la apreté por los lados con gran violencia..." (358)

(pensamientos de Víctor durante la conversación con Deán) – "apretaste mis pómulos y mis sienes, mis pobres sienes"; " Mis manos grandes con sus dedos torpes y duros que son como teclas" (358)

Desde el punto de vista de Víctor-personaje, y para el lector en una primera lectura, la idea obsesiva de las manos del hombre que aprietan puede también apuntar a la idea de la fatalidad puesto que, en el fin, se concretiza en la tentativa homicida de Deán. En una segunda lectura, cuando el lector sabe lo que Víctor-narrador sabe también, sobresalen la obsesión, la acosante imagen del estrangulamiento, el encantamiento.

Este fenómeno se observa también con otras repeticiones, especialmente con la que concierne la mujer que se desviste, cuyo relato se repite casi textualmente:

"... las mangas vueltas le quedaron sobre los brazos o enganchadas a las muñecas. La silueta permaneció así unos segundos como cansada por el esfuerzo o por la jornada - el gesto de desolación de quien no puede dejar de pensar y se desviste por partes para cavilar o abismarse entre prenda y prenda..." (79, 180, 190, 236, 258, 286, 365)

Aquí, el hecho de ver a Luisa desvistiéndose (en el departamento de Marta, en la tienda) alimenta su obsesión por el cuerpo femenino, su voyeurismo. Le complace esa imagen de la mujer pensativa y fatalista que se desviste.

Dentro de las repeticiones que remiten a la fatalidad o a la obsesión encontramos la de la riña, con las botellas que vuelan y las navajas que refulgen, así como la del árbol quebrado capaz de matar a un transeúnte. Esas imágenes premonitorias que Víctor-personaje imagina en una de sus fantasías, después de la llamada de Vicente a Marta muerta (61) tienen su eco

concreto más adelante en la historia (237 y 318), pero al mismo tiempo, se repiten en los comentarios del narrador. Este fenómeno ocurre también con la nuca, los autobuses rojos de dos pisos, las enfermeras de blanquecinas medias, los repetidos comentarios del narrador y, por supuesto, la alusión shakespeariana que da el título a la novela.

En su estudio de *À la recherche du temps perdu*, desde el punto de vista de la frecuencia narrativa, Genette destacó lo que llamó una *ivresse de l'itération*. Por su parte, Elisabeth Lagadec-Sadoulet hizo resaltar una *ivresse de la singulation* en la obra de Georges Bernanos. Parece apropiado hablar de una *ivresse de la répétition* en el caso de nuestra novela. Casi cada acto, pensamiento, fantasía o comentario tiene su eco, de una manera u otra. Esas repeticiones estructuran la novela y conllevan una impresión de tartamudez: tartamudez de la historia que remite a la fatalidad de la cual el personaje no puede escapar, y tartamudez también del narrador acosado, obsesionado. Sin embargo, cabe recalcar la contradicción que se da entre esa percepción de la capacidad de repetición del tiempo y los comentarios explícitos del narrador, muchas veces repetidos, acerca del tiempo que pasa y del hecho de que todo viaja "hacia su difuminación", "todo se olvida y prescribe". Podemos ver esta contradicción como la expresión del deseo del narrador de cambiar la realidad del tiempo, de crear esas huellas imposibles. Podemos incluso preguntarnos en qué medida ese narrador no enteramente fidedigno no estaría mezclando realidad y ficción para seguir con su ilusión de poder jugar con el tiempo.

En conclusión, el análisis de la estructura temporal de la novela, en sus tres aspectos del orden, de la velocidad y de la frecuencia, permitió destacar los juegos que el narrador hace

con el tiempo. La cronología, generalmente respetada a nivel global, se trastorna a nivel de los episodios, dando lugar a una doble lectura— la de una aventura contada por un narrador o la de un monólogo con reminiscencias. Se observa otra dualidad en la velocidad narrativa, con la yuxtaposición de resúmenes prolépticos, que impulsan el relato adelante, y de largas pausas digresivas que frenan ese movimiento. Finalmente, de la misma manera que el narrador juega con la sucesión y la duración, se atreve con la irreversibilidad del tiempo, apelando sistemáticamente a la repetición, en contradicción con sus propios comentarios. En el capítulo siguiente, trataré de definir la experiencia ficcional del tiempo, cuya articulación, como ha mostrado Ricoeur, constituye la finalidad de esos juegos con el tiempo.

CAPÍTULO IV
LA VIVENCIA DEL TIEMPO

El primer objetivo del presente capítulo es explorar la forma en que Víctor, narrador-personaje, vive en el tiempo, indagar su experiencia viva en el mundo imaginario que el texto propone, es decir, en los términos de Ricoeur, l'*expérience temporelle fictive*. En su crítica de la perspectiva narratológica de Genette, José María Pozuelo Yvancos⁴¹ recalca la incapacidad del sistema genettiano "para dar cuenta del tiempo como *experiencia*, del tiempo subjetivo, cuyo lugar privilegiado es la *durée*, el tiempo, el sentimiento del tiempo, la percepción psicológica del mismo, su experimentación". No es el propósito del presente trabajo profundizar este aspecto teórico. Sin embargo, ya se resaltó en el estudio de la estructura una constante dualidad que se puede poner de relieve con otro enfoque, esta vez temático. Me propongo por lo tanto examinar los diversos temas relacionados con el tiempo que se desarrollan, explícita o implícitamente, en la novela. Mi objetivo final es poner de relieve las implicaciones, desde el punto de vista de la ética, de la experiencia del tiempo que resalte en ese examen. Se entiende aquí "ética" en el sentido habitual de "conjunto de principios y reglas morales que regulan el comportamiento y las relaciones humanas"⁴². Me preguntaré en qué medida esa experiencia del tiempo repercute en la actitud de Víctor en lo que atañe a principios como el valor de la acción, la libertad (en el sentido de que las acciones son contingentes y elegidas), la responsabilidad, el compromiso y la compasión para con el otro.

⁴¹José María Pozuelo Yvancos. "Tiempo del relato y representación subjetiva" en *Le temps du récit*, (Colloque, 1988). Madrid: Casa de Velásquez, 1989.

⁴²Definición del *Diccionario del uso del español*, Madrid: Editorial Gredos, 1966.

El tiempo mismo es un tema de la novela en cuanto es objeto de referencias explícitas de parte del narrador. Asimismo, en sus comentarios, este narrador demuestra preocupaciones por otros aspectos de la vida relacionados con el tiempo: la muerte y los recuerdos, la niñez y, la vejez. Sin embargo, existe también otras temáticas de índole temporal, que no son objeto de comentarios explícitos por parte del narrador, así como la oposición día/noche, las estaciones del año, las despedidas, a las cuales se debe añadir la intertextualidad, que participan en la configuración de la experiencia ficcional del tiempo del narrador-personaje. En el examen de estas temáticas, apelaré a los conceptos teóricos expuestos en el primer capítulo, especialmente los de Meyerhoff, Mendilow y Pouillon.

4.1 Temática del tiempo

En sus comentarios explícitos sobre el tiempo, el narrador apunta directamente a algunos de los aspectos de la experiencia del tiempo destacados por Meyerhoff. Por ejemplo, se refiere varias veces a la relatividad subjetiva, o elasticidad del tiempo:

"Antes dije que fue todo muy rápido y sé que así fue, pero recordarlo resulta tan lento como resultó asistir a ello, yo tenía la sensación de que pasaba el tiempo y sin embargo pasaba muy poco según los relojes." (25)

A la inversa:

"Todo nos parece poco, todo se comprime y nos parece poco una vez que termina, entonces siempre resulta que nos faltó tiempo y no duró lo bastante." (321)

Esa capacidad de dilatación del presente y de condensación en la memoria, que expresa el tiempo psicológico del personaje, se trasmite al lector a través, respectivamente, de las escenas interminablemente entrecortadas de digresiones y de las elipsis. En este aspecto, no

hay ninguna contradicción entre los comentarios del narrador y el tiempo psicológico del lector tal como lo define Mendilow.

Los comentarios del narrador que aluden al flujo del tiempo y a su carácter transitorio son numerosos y repetidos. Pueden ser directos o metafóricos, como se puede ver en los ejemplos siguientes:

"Un sí y un no y un quizá y mientras tanto todo ha continuado o se ha ido. la desdicha de no saber y tener que obrar porque hay que darle un contenido al tiempo que apremia y sigue pasando sin esperarnos, vamos más lentos: decidir sin saber. actuar sin saber y por tanto previendo, la mayor y más común desgracia, previendo lo que viene luego, percibida normalmente como desgracia menor. pero percibida por todos a diario." (12)

"Los besos del que se va a la puerta del que se queda, confundidos con los de anteayer y los de pasado mañana. la noche inaugural memorable fue sólo una y se perdió en seguida. engullida por las semanas y por los repetitivos meses que la sustituyen." (26)

"Una criada negra haciendo las camas de los que ya partieron para los que aún no llegaron..." (27)

Al pensar así, Víctor hace suya la idea rechazada por Pouillon del tiempo como "un fluido en el cual nadamos contra nuestra voluntad". Afirma esa fatalidad que el análisis de la estructura puso de relieve:

"Todo viaja incesantemente y encadenado. unas cosas arrastrando a las otras e ignorándose todas..." (225; 336)

Es por la fatalidad, por culpa de la muerte de Marta, por lo que Víctor conoce a Téllez (290), que no puede reanudar sus actividades (293), que "un paso lleva a otro paso inocentemente y al final se envenenan" (61). En ningún momento piensa el narrador que es libre, que puede elegir sus acciones. Más aún, piensa que actuamos solamente para llenar el tiempo, ciegamente. No solamente no se le ocurre la idea de elegir la acción, sino que pone en tela de juicio la acción misma:

"Uno es olvidadizo y no se fija nunca mucho en nada. para qué hacerlo si nada es como es porque nada está quieto en su ser y perseverando, nada dura ni se repite ni se detiene ni insiste, y la única solución a eso es que todo acabe y no haya nada. lo cual no le parecía al Único mala solución a veces. según dijo con nihilismo..." (225)

En su pasividad, ni siquiera desea esa solución. Se define él mismo como una persona abúlica:

"Soy una persona pasiva que casi nunca busca ni quiere nada o no sabe que busca y quiere y a la que alcanzan las cosas..." (171)

Justifica su pasividad por la imposibilidad de saber las consecuencias de nuestras acciones. que muchas veces no son pensadas ("los movimientos van más rápidos que la voluntad" (261)), rechazando así el riesgo. Nuestra ignorancia no se debe únicamente a nuestra posición con relación al flujo del tiempo, que nos impide conocer el futuro; se debe también a nuestra posición en el espacio, a la imposibilidad de estar en diferentes sitios al mismo tiempo (69). Asimismo, manifiesta una indiferencia concomitante con su abulia, ni siquiera le interesa preguntar por la causa de la muerte de Marta.

Un aspecto importante del tiempo, recalcado por Meyerhoff y que fue la piedra angular de la teoría de Bergson sobre el tiempo, es la duración, o la continuidad del flujo temporal. En sus digresiones, Víctor alude también a este aspecto. Para él, la continuidad es la esencia de la vida:

"Marta debía de estar pendiente de cada segundo. contándolos mentalmente todos. pendiente de la continuidad que es la que nos da no solamente la vida, sino la sensación de vida. la que nos hace pensar y decimos: 'Sigo pensando. o sigo diciendo. sigo leyendo o sigo viendo una película y por lo tanto estoy vivo...' " (37)

Sin embargo, cuando habla de las cosas encadenadas, añade "ignorándose todas", creando así una imagen de discontinuidad. La continuidad no existe *per se*, es el ser humano quien la asegura. Así, Víctor se convierte en el "hilo de la continuidad":

"Como si al estar yo allí las cosas tuvieran aún un sentido. el hilo de la continuidad. el hilo de seda. ella ha muerto pero prosigue la escena que se había iniciado cuando estaba viva..." (56)

Es el ser humano el que da sentido al encadenamiento de esas cosas que se ignoran, buscando similitudes e interpretando. En esta línea podemos interpretar algunas de las repeticiones mencionadas en el estudio de la estructura, tal como las blanquecinas medias con grumos de las enfermeras que surgen en la mente de Víctor mientras Marta se muere a su lado, en Palacio a propósito de las medias de Segarra. acerca del cliente siguiente de la prostituta (el "médico") y finalmente a propósito de Eva. la enfermera muerta en Londres.

Ese flujo continuo del tiempo tiene un carácter obsesivo para Víctor. Sin embargo. hemos visto también en los capítulos anteriores cómo mezclaba los planos temporales y cómo algunas repeticiones apuntan al retorno de lo mismo (las lluvias. la mujer del guante beige). Asimismo. en su fantasía de lo que pasa en Madrid mientras Marta se muere. incluye casi todos los eventos que cuenta después. como si un solo instante pudiera contener todos los instantes. Todo esto contribuye a la ambigüedad del relato: el narrador. obsesionado por el flujo del tiempo, se empeña en mostrarnos la continuidad de este flujo, pero al mismo tiempo nos deja entrever un mundo atemporal. un mundo en el cual no sería más "una víctima confesa del tiempo" (94).

4.2 Temática de la muerte

La novela se abre con una muerte, la de Marta, y se cierra con otra muerte (Eva). El tema sigue presente a lo largo del relato, con la alusión al joven travestido, las elucubraciones del Único y, sobre todo los comentarios del narrador. Éste empieza con una reflexión algo cínica sobre las maneras ridículas de morir, quitando así a la muerte el carácter dramático y misterioso que le atribuimos habitualmente: la muerte "horrible", pero también la muerte "ridícula", la muerte "grotesca", la muerte "como representación o como espectáculo del que se da la noticia" (10).

Habiendo muerto Marta y una vez que le pasó la incredulidad, Víctor reacciona de una manera cruda que nos parece desprovista de humanidad, de compasión:

"Un desecho. ahora si un despojo, algo que no se guarda sino que se tira –se incinera, se entierra– como tantos objetos convertidos en inservibles de pronto que le pertenecieron, como lo que va a la basura porque se sigue transformando y no se puede detener y se pudre..." (48)

"Vi el envase del helado. mondas de patatas. papeles rotos, un algodón con un poco de sangre, la grasa de esa carne irlandesa que me había gustado, los restos que habían sido vertidos por la mano ya muerta cuando estaba viva, hacía tan poco rato, la grasa y las manos igualadas ahora, carne desechada y muerta y en transformación todo ello." (64)

En Víctor, el desprecio, o más bien asco, hacia el cuerpo muerto se acompaña de un nihilismo total frente a la muerte misma. Todo se acaba con ella, empezando con la significación de las cosas, esas cosas cuya inmutabilidad nos da la sensación de vivir y de nuestra propia eternidad:

"No puedo dejar de existir mientras las otras cosas y las personas se quedan aquí y se quedan vivas y en la pantalla otra historia prosigue su curso." (39)

"Cuanto tenía significado y rastro lo pierde en un solo instante y mis pertinencias todas se quedan yertas, incapacitadas de golpe para revelar su pasado y su origen." (40)

No hay ninguna trascendencia posible. La muerte es el "revés del tiempo o su negra espalda" (69), pero "todo el tiempo es inútil" (69). Como Marta, aparecemos solamente para desaparecer, sin dejar huellas, o tan pocas. Lo único que nos queda, para aplazar la inevitable disolución es encontrar a alguien, una cabeza en la cual alojarnos, encantar a alguien. El encantamiento que nos relata Víctor y que ve como "la repetición o reverberación infinita" (82) de nuestras acciones puede expresar entonces el deseo de eternidad, de atemporalidad del ser humano, pero esa eternidad es imposible puesto que la reverberación es "cada vez más cansada y tenue" (82).

4.3 Temática de los recuerdos

Los recuerdos ocupan una parte importante en el relato, más por sus repeticiones que por su extensión: recuerdos de infancia (los tebeos, los aviones de juguete, los traperos vistos desde el autobús de dos pisos camino al colegio, los tiovivos), reminiscencias de la Guerra Civil. Salvo el recuerdo de su aventura con la prostituta, y accesoriamente de su vida con Celia, que se relata en detalle, los recuerdos son imágenes fugaces que remiten a un mundo algo anticuado. Algunos comentarios dejan entrever una nostalgia por parte de Víctor, quien opone más o menos implícitamente ese mundo a su mundo presente (para el cual no proporciona muchos detalles tampoco):

"Yo leía Tintín de pequeño en grandes cuadernos. los niños de ahora lo veían en movimiento y le oían hablar con una voz ridícula" (20)

En sus recuerdos Víctor hace alusiones a la vida social, a un mundo exterior, mientras se muestra totalmente ensimismado en su relato: nos habla de la Guerra Civil, de la ciudad de

Madrid que "no ha sabido desacostumbrarse a vivir y ser como una isla", de su infancia de pequeño burgués que miraba con envidia a los niños gitanos, símbolos de libertad.

En un momento, hablando de la prostituta que no había tenido tal vez ningún cliente, dice: "...sus pasos y sus visitas destinados a no dejar huella en nadie, o a superponerse en su memoria confusa y fatalista y frágil" (210). Me parece que esta frase es aplicable también a los recuerdos del narrador que surgen no solamente por asociación de ideas, sino en una total confusión con la historia reciente, como sugiere la imagen de las ramas de los árboles que encontramos de nuevo en el relato de Deán ("de vez en cuando rozaba las ramas de los árboles a nuestra altura" (357)).

"Todo viaja hacia su difuminación". "cada momento queda disuelto". "pocas cosas dejan huellas", esas frases que se repiten a lo largo de la novela no dejan de sorprendernos cuando el narrador nos da la impresión de que es totalmente preso de sus recuerdos, cuando él mismo dice que son los recuerdos los que nos hace seres deseantes:

"Cuando nadie deja nunca de estar en la vida mientras tenga conciencia y baraje recuerdos, es más, son los recuerdos los que hacen a todo vivo peligroso y deseante y siempre a la espera, es imposible no poner y cifrar los recuerdos en el futuro, es decir, no apuntarlos sólo en el haber perdido sino también en el debe y en lo que está por venir..." (177)

Es interesante ver que asocia el peligro con el deseo. Es como si tratara de protegerse del futuro con su apatía ("los pasos envenenados"). Sin embargo, este narrador tiene también una fascinación morbosa hacia el pasado que engulle el presente:

"Todo viaja hacia su difuminación lentamente nada más ocurrir y hasta mientras acontece, y hasta mientras se lo espera y aún no sucede, y se recuerda como pasado lo que aún es futuro y tal vez acabe por no cumplirse, se recuerda lo que no ha sido." (225-226)

Pero los recuerdos no son fiables, "se tergiversa y deforma todo según va pasando el tiempo" (230). Este narrador que no mira hacia el futuro incierto, para el cual el presente se esfuma y

el pasado es engañoso se encierra en una forma de locura en la que se mezclan los tiempos. La única alusión a algún futuro – la posibilidad de una relación con Luisa – aparece muy problemática y se asocia de inmediato al recuerdo de los aviones, al deseo de volver a ese tiempo, haciendo eco de la adivinanza del Único:

"...Lo que gira sobre sí mismo sólo para repetirse y volver a su sitio.

–¿El eterno retorno? ¿Una aguja de marear? - apuntó más dubitativo Téllez.

..." (138)

4.4 Niñez y vejez

En el estudio de la voz y del modo, se resaltó el egocentrismo de Víctor. Su relación con Marta parece totalmente desprovista de emoción, insulta mentalmente a Deán, pero lo examina con una fría curiosidad, y es también con curiosidad, mezclada de ironía, como mira al Único. Se interesa por Luisa, pero no expresa todavía sentimientos hacia ella. Así, Víctor aparece más bien como un personaje narcisista, poco propenso a pensar en los otros de manera desinteresada. Sin embargo, cuando habla del niño y del viejo Téllez, observamos cierta ternura, implícita en sus reacciones o discurso, a pesar de que deja al niño solo en la casa con Marta muerta.

Víctor nos pinta a Eugenio como a un niño agradable y obediente. Se inquieta por él (pero sin realmente tomar medidas) y cuando Eugenio lo reconoce, confiesa (aparece de nuevo su narcisismo): "Creo que eso me conmovió un poco" (268). Quizá la ternura se dirija tanto a la niñez misma como al niño Eugenio, como sugieren también las reminiscencias de

su infancia. Los niños viven en un presente eterno, en ese mundo atemporal que Víctor parece anhelar:

"los niños carecen de visión de futuro y para ellos sólo existe el presente – no el ayer malsano y rugoso y quebrado ni el mañana diáfano y plano –, pareciéndose en eso a algunas mujeres y también a los animales..." (94)

Los niños no sienten, como él, el peso del pasado, ese tiempo inútil puesto que no lo recordarán:

"...soñando ahora el peso de su madre ausente y cada vez más leve, pasajera de uno de esos aviones, también el niño bajo encantamiento. Sólo que el suyo viajaba ya hacia su difuminación y se desharía pronto." (127)

Porque no saben del pasado ni del futuro, los niños mueren dócilmente, los males se los llevan "sin darles tiempo a cobrar memoria ni a tener deseos ni a saber del extraño funcionamiento del tiempo..." (96). Víctor, obsesionado por el flujo del tiempo, parece tener nostalgia de esa ignorancia infantil que personifica para él Eugenio. Sin embargo, cualquiera que sea el origen de la ternura que se vislumbra cuando Víctor habla del niño, esta ternura confiere un tono humano a un discurso que, por lo general, suena muy cínico ("...esa lluvia caería con aún menos prisa un poco más lejos, más allá del centro y más allá de los barrios sobre la tumba de Marta Téllez, gotas sobre la piedra que sería lavada gratis hasta el fin de los tiempos o el fin de la piedra, aunque sólo de tarde en tarde en este lugar de aire tan seco, ella estaba a cubierto y además no escaparía..." (121-122)).

La relación con el padre de Marta es otra excepción al tono cínico de la novela. Vemos como Víctor termina por sentir compasión por este viejo con "apariencia pacífica y distraída y un poco pesada y un poco ingenua que llena los espacios cerrados" (177), hasta mandarle anónimamente flores para que no se sienta desamparado cuando se encuentre de

nuevo solo. Alude a una cierta semejanza entre los niños y los viejos ("su hija Luisa... se lo estaba anudando como si él fuera un niño y ella su madre" (103)), salvo que la ignorancia de los niños se transforma en los viejos en una "ingenuidad fingida":

"Quizá era esa ingenuidad fingida tan común en los viejos. les sirve para acabar haciendo y diciendo lo que se les antoja sin que se lo reproche nadie ni tome en cuenta. se fingen premuertos para que parezca que no encierran peligro ni tienen deseos ni esperan nada..." (177)

De esa manera, el contraste no se da tanto entre la niñez y la vejez, sino entre estas edades libres del tiempo y el resto de la vida, cuando uno es preso del tiempo, de ese flujo que no nos espera.

4.5 Día y noche

El contraste entre el día y la noche, también de índole temporal, nos proporciona datos importantes sobre Víctor, esta vez de manera implícita. Así, cabe recalcar que en todos los acontecimientos relatados que tienen lugar de día, Víctor actúa como a escondidas: escondido detrás de sus gafas oscuras en el cementerio, bajo otro nombre en la escena con el Único, siendo "nadie" para Luisa y Deán en la escena del almuerzo, de nuevo bajo otro nombre en el hipódromo con la señorita Anita. En esas escenas, Víctor se comporta como un espectador, pone una distancia entre él y los otros, no se compromete. En contraste, las escenas en las que Víctor participa, en nombre propio, o en las que está comprometido, con sus emociones, es decir las escenas dramáticas, tienen lugar de noche: muerte de Marta, escuchando la cinta, noche de la prostituta, conversación con Luisa, conversación con Deán. Se dibuja así una personalidad enigmática, ensimismada, voyeurista (le gusta mirar a los otros a escondidas). De día es un "nadie", a veces un "doble fantasma y doble negro, doble nadie" (110), pero de

noche, cuando es Víctor, choca también contra un muro: la muerte de Marta, la duda con la prostituta, la indiferencia de Deán, quien quiere solamente aliviar el peso de su propia obsesión ("Tu parte y la mía no se complementan ni se completan, no se necesitan, sólo se cruzan involuntariamente..." (335)). Solamente con Luisa existe una posibilidad de que la comunicación no lleve al fracaso.

El contraste entre día y noche apunta también a esa dualidad que parece ser una constante en la novela y a la cual alude el comentario siguiente de Víctor:

"En realidad, todo es a la vez de una forma y de su contraria. ... el punto de vista de la sociedad no es el propio de nadie, es sólo del tiempo y el tiempo es resbaladizo como el sueño y la nieve compacta..."(271)

La dualidad es inevitable porque siempre tenemos una visión parcial: por el carácter sucesivo del tiempo, estamos condenados a imaginar lo que no hemos visto, como en los cines de sesión continua (192).

4.6 Otras temáticas

4.6.1 La estación del año

Los acontecimientos que Víctor nos narra tuvieron lugar en el invierno. Las alusiones a la estación del año son numerosas (martes frío, el abrigo, la bufanda, la lluvia, la niebla), como lo destaca J.A. Masoliver Ródenas⁴³, quien opone la omisión de esa referencia a *Ricardo III* a la reiteración de la otra referencia que constituye el título de la novela. Si el juego entre omisión y reiteración responde al esquema dualista de la novela, parece posible también otra

⁴³ Ver la introducción. Las tres temáticas examinadas aquí han sido mencionadas en la revista de las críticas presentada en la introducción.

interpretación de la abundancia de las alusiones a la estación del año. En efecto, por una parte, la atmósfera física que se describe es más típica de Inglaterra que de España. Víctor insiste en el paralelo cuando dice que Madrid es como una isla (175). Todo esto refuerza el vínculo establecido entre Víctor y Deán, entre las dos muertes que se vuelven imágenes deformadas de una misma realidad, la muerte.

Por otra parte, esa niebla que va en aumento a lo largo del libro ("no invita a caminar la niebla" (71); "fue un mes de niebla en Madrid a casi todas horas como no había habido en el siglo" (300); "la niebla iba ahora en aumento" (319)) simboliza perfectamente la acción del tiempo, esa difuminación a la cual todo está condenado. Simboliza también una restricción espacial, un corte con el mundo exterior, que podemos asociar al encerramiento progresivo de Víctor en su encantamiento, en su locura.

Finalmente, esa facha de "guardaespalda" que tiene Víctor (301), con sus guantes de cuero negro, aparece como un juego con el carácter policiaco de la novela, como si Víctor quisiera parodiar a algún gangster, o por lo menos a un personaje inquietante. La salida furtiva de la casa de Marta, su silueta en el cementerio, su manera de deslizarse en el departamento de su ex-mujer vienen a reforzar esa imagen.

4.6.2 Las despedidas

En su crítica de *Mañana en la batalla piensa en mí*, Hernán Esteban Gómez pone de relieve la dificultad que tiene Víctor para despedirse, con el ejemplo siguiente, en el cual Víctor expresa su aprensión de que Luisa salga de inmediato:

"Es tarde. Voy a irme yendo. – 'Tres veces el mismo verbo', pensé. 'cómo matizan también nuestras lenguas, como las antiguas. "Voy a irme yendo" indica que no se va todavía, va a esperar todavía un poco, por lo menos hasta que se beba la mitad de su whisky, aunque se lo beberá muy rápido, le ha vuelto a entrar prisa porque le he pedido algo y no querrá arriesgarse a que le pida más cosas. Dentro de un rato dirá "Voy a irme" y aún más tarde dirá "Me voy". y sólo entonces se irá de veras.'" (296)

Se dan otros ejemplos en la novela de esa "férrea necesidad de permanencia", según la expresión empleada por Gómez. Así, Víctor no consigue huir rápidamente del apartamento de Marta como le gustaría hacerlo: se entretiene mirando la foto de bodas, permanece a la puerta del cuarto del niño, perdido en la ensoñación. No acepta la idea de que la prostituta pueda tener otros clientes y se esconde para verla, de la misma manera que se pone a seguir a Luisa después del almuerzo. Se queda con las llaves de su apartamento de casado. Asimismo, cuando manda flores a Téllez, es en parte para aliviar el desamparo del viejo pero, en parte también, porque le es difícil irse. Finalmente, cuando llega el momento de irse de la casa de Deán, después de la conversación, no consigue decir "me voy":

"– Me voy a ir. – Y ahora lo dije. Había dicho esos verbos otra vez en casa, pero nunca el último. Nunca dije a nadie 'Me voy', nunca lo dije." (366)

La imagen de la isla, "la isla en que suele dormirse tan mansamente" (24), apunta también a ese deseo de protegerse, de permanecer, de presente eterno que se expresa de diversas otras maneras como hemos visto.

4.6.3 Intertextualidad

La palabra intertextualidad se entiende aquí en su acepción general de remisión explícita o implícita de un texto a otros textos. Este fenómeno, que se observa en varias novelas de Javier Marías, ha sido destacado por Masoliver Ródenas y Alfonso de Toro, entre otros. El ejemplo

de intertextualidad más obvio se da con el título mismo de la novela. Es también el más importante por lo que significa.

Víctor escucha la frase "*Mañana en la batalla piensa en mí y caiga tu espada sin filo: desespera y muere*" por primera vez en su noche de insomnio después del episodio con la prostituta, en una película inspirada de la obra de Shakespeare *Ricardo III*. Los fantasmas que vienen a acosar y maldecir al rey espantan a Víctor ya atormentado por su aventura con la prostituta. Todo se mezcla en su mente: los fantasmas shakespearianos, los aviones de guerra en la otra película, la desesperación que suscita en él la difuminación de los recuerdos. Dos años y medio más tarde, mientras Marta se muere, al ver los aviones de guerra en el cuarto del niño, le vuelve a la mente la maldición anunciadora de la muerte. La frase se repite después como un *leitmotiv*, señalando su propio encantamiento. La maldición apunta también a nuestra impotencia frente a la inevitable disolución ("*caiga tu espada sin filo*") y la reiteración del tema de la Guerra Civil y de los bombardeos de Madrid, asociado a la frase shakespeariana, remite a la fatalidad (la guerra que se repite) y a nuestra batalla sin fin contra el tiempo y el olvido.

Los críticos (Ródenas, Gómez) destacaron otro aspecto de la novela relacionado con la presencia shakespeariana: la falta de trascendencia de los dramas que viven los personajes. Así, las grandes tragedias de antaño contrastan con los pequeños dramas adúlteros, con las preocupaciones triviales de Víctor, objeto de tantos detalles ("vi que llevaba esos calcetines llamados de ejecutivo, demasiado transparentes para mi gusto, se disciernen los pelos aplastados de las pantorrillas; por lo demás, iba vestido como cualquier hombre de mundo, los pantalones un poco arrugados a la altura de los muslos" (136)). Es otra obra de

Shakespeare, de nuevo a través del cine, la que permite al Único expresar su desaliento frente a la falta de grandeza de la figura del rey en nuestra época moderna:

" Tanto la suya como esas figuras de reyes entrevistas en hora y media son nítidas y reconocibles....Yo no soy así, mi rostro y mis palabras no dicen nada..." (155)

Otro caso de intertextualidad es una deformación de la última frase del prólogo a la obra de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que se lee así:

"¡Adiós. gracias; adiós. donaires; adiós regocijados amigos; que me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!"

En contraste, en nuestra novela, la muerte inspira una versión mucho más pesimista, o nihilista, de esta frase, que se repite varias veces y que termina el relato:

"Adiós risas y adiós agravios. No os veré más, ni me veréis vosotros. Y adiós ardor, adiós recuerdos."

Si se puede ver la frase parodiada como un guiño, no podemos dejar de ver la deformación de la frase a la luz del otro *leitmotiv* relacionado con la obra del tiempo: todo se mancha, todo se arruga, todo se tergiversa y se ve a la luz de lo último. Ya no se cree en otra vida mejor, ya no se venera a los muertos (323). En la época materialista en la cual vive Víctor, todo se acaba con la muerte.

4.7 Temporalidad y ética

El estudio de la vivencia del tiempo nos ha permitido destacar que Víctor experimenta con dolor el tiempo en todas sus dimensiones: relatividad subjetiva, transitoriedad, flujo continuo. Siente el peso de la fatalidad y la fragilidad del hilo de la continuidad. Si la vigencia de uno puede seguir mediante el encantamiento de otro, el hilo se vuelve más y más tenue con el

tiempo y termina por romperse a la muerte de este otro. La muerte misma no tiene ninguna trascendencia y los recuerdos son condenados al olvido.

El estudio de la estructura de la novela viene a corroborar en parte esa experiencia. Hemos puesto de relieve la confusión de los planos temporales, la fatalidad, el carácter obsesionado del pensamiento del narrador, quien se reveló a su vez preso de su encantamiento, incapaz de mirar con lucidez sus acciones pasadas, intruso, egocéntrico y no totalmente fidedigno.

La manera en que el ser humano vive su temporalidad determina su actitud frente a la vida, tanto su vida individual como su vida en sociedad. En el caso de Víctor, hemos visto cómo su vivencia del flujo temporal lo lleva a la pasividad, una pasividad que justifica, por una parte, por la fatalidad. Si todo está ya inscrito, como las botellas que vuelan y las manos grandes que aprietan, la libertad de elegir una acción es ilusoria. Confrontado a una elección (¿qué hacer con el niño?), Víctor se convence de que la inacción es la única solución posible: "Finalmente podía dejarlo: debía dejarlo, no había alternativa en realidad." (66).

Justifica también su pasividad por la vanidad de cualquier pretensión al conocimiento. Siempre tenemos una "visión parcial" y, además, todo "se tergiversa" y "vemos todo a la luz de lo último". Sin conocimiento, si "vivir en el engaño es fácil, y aún más, es nuestra condición natural" (191), resulta imposible fundar un sistema de valores que sirva de referencia para la acción. Esa visión parcial, por razones tanto temporales como espaciales, tiene como corolario otro fenómeno que impide toda acción – la relatividad. Es lo que Víctor expresa cuando dice que "todo es a la vez de una forma y de su contraria". También el Único está obsesionado por esta relatividad:

"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." (155)

Un ejemplo espantoso de relatividad se da en el discurso del marido, cuando explica por qué habría sido importante saber que Marta había muerto:

"Todo depende de los efectos, ¿no?. todo lo que dura aunque sea un instante en el tiempo, la misma acción no es la misma según a qué dé lugar, la misma bala ya no es la misma si no da en el blanco..." (346)

y más adelante

"De haber sabido que Marta ya no vivía no habría detestado tanto a aquella enfermera, o es más, la habría perdonado seguramente. Me habría quedado tan sólo ella, comprendes, por el momento. Se tiene más comprensión con quien nos queda." (353)

La única pena que siente Deán por lo que pasó en Londres es que todo podría haber sido diferente. si hubiera sabido a tiempo de la muerte de Marta, o si Víctor no hubiera estado en la alcoba de Marta. Su falta de compasión, su cinismo suenan como un eco de la actitud de Víctor después de la muerte de Marta. Todos los personajes (quizá en una menor medida el Único, con sus dudas) se escudan en la fatalidad, la imposibilidad del conocimiento y la relatividad: rehúsan la responsabilidad, el riesgo, la validez misma de un sistema de valores. Al extremo, la relatividad impide todo enjuiciamiento, toda capacidad de determinar el valor de cualquier acción.

Víctor tiene una visión extremadamente pesimista del tiempo: el presente se esfuma, el pasado se olvida rápidamente y el futuro es obra del destino:

"todo se olvida o prescribe. cuanto se hace a solas y no se anota y también casi todo lo que no es solitario sino en compañía, 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, y durante poco tiempo, la memoria individual no se transmite ni interesa al que la recibe, que forja y tiene la suya propia. Todo el tiempo es inútil, no sólo el del niño, o todo es como el suyo, cuanto acontece, cuanto entusiasmo o duele en el tiempo se acuso sólo un instante, luego se pierde y es todo resbaladizo como la nieve compacta..."(263)

Si todo el tiempo es inútil, si todo es resbaladizo, esto quiere decir que toda acción es imposible puesto que la acción se dirige hacia el futuro y, por lo tanto, se arraiga en el presente y en el pasado. No es sólo que Víctor carece de un sistema de valores para actuar, sino que niega implícitamente la validez de la acción misma. Esa actitud tiene implicaciones para la manera en que vive entre los otros, para su vida como ser social.

El análisis de varios aspectos de la novela ha puesto de relieve el cinismo y el egocentrismo de Víctor. También se resaltó la falta de una relación auténticamente humana con las otras personas, con la excepción del niño y del viejo Téllez. La actitud dominante para con los otros es el voyeurismo: las escenas del cementerio y del seguimiento de Luisa, su manera de mirar detalladamente a la gente, a sus espaldas, su propensión a quedarse en la sombra ("ser nadie", "negro de negro") son otras tantas señales de su aislamiento. Este aislamiento implica una decidida actitud de no-participación, de no-compromiso. Así, en el estudio de la cronología de la historia (cáp. II), he destacado la abundancia de las marcas temporales y espaciales, señalando el aspecto de "postales" de las alusiones. Este aspecto se explica por el voyeurismo de Víctor: mira a sus alrededores de lejos, desde la esfera en la cual se encierra, de la misma manera que mira a la película sin sonido de Fred MacMurray. Es también a través del cine como Víctor tiene imágenes de la Guerra Civil, que se repiten fantasmalmente en Madrid cada vez que llueve y que mira a distancia, desde el interior de un

café. Aunque la presencia de la Historia en el relato contribuya al anclaje temporal, las referencias a la Guerra Civil tienen como efecto reforzar el tema del encantamiento: Madrid "haunted", Madrid como una isla, como Víctor. Funciona de nuevo la dualidad característica de la novela, con esa tensión entre la presentación objetiva de un mundo realista y la subjetividad de un narrador-personaje que se limita a su papel de espectador.

Todos los aspectos señalados apuntan entonces a esa ausencia de ética que María del Carmen Bobes Naves destacó en la otra novela de Javier Marías, *Corazón tan blanco*. Si salimos ahora del mundo ficcional para confrontar la vivencia del tiempo, y sus consecuencias, del narrador-personaje con nuestro mundo real, observamos, por una parte, que Víctor se comporta como un individuo posmoderno: la visión parcial a la cual alude el narrador, la visión pesimista del pasado ("todo se va al desagüe"), el carácter incierto del futuro, la idea que todo se tergiversa, la relatividad, están conformes a esa corriente de pensamiento que proclama el fin de los "grands récits". Víctor pertenece a esa época en la cual no hay más referencias universales, en la cual también el individuo se recoge en sí mismo y prefiere la representación de la realidad a la realidad misma (de igual forma, Víctor se acuerda más fácilmente de los nombres que de los rostros). Sin embargo, aunque Víctor añore un mundo atemporal – el presente eterno en el cual se mueve el individuo posmoderno – sigue atraído por el pasado, removiendo recuerdos, y sigue también buscando su propio hilo de continuidad y deseando dejar huellas. Por otra parte, la novela misma responde a los criterios que definen la estética literaria posmoderna, destacados por Yves Boisvert⁴⁴. Así, *Mañana en la batalla piensa en mí* se caracteriza por la omnipresencia de un narrador que,

⁴⁴Yves Boisvert. *Le postmodernisme*. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1995, p. 56-59.

además, se dedica a la escritura y discurre sobre esta actividad. Este narcisismo que Yves Boisvert atribuye al autor posmoderno se acompaña también de una ironía acerca de su actividad, y éste es el caso en la larga digresión sobre la manera cómo Ruibérriz y Víctor trabajan o en las divagaciones léxicas de Víctor. La intertextualidad presente en nuestra novela es otro elemento de la literatura posmoderna. Sin embargo, la característica que más me llama la atención es el rechazo del estatuto de autoridad por parte del autor posmoderno, que se revela tan nítidamente en la novela de Javier Marías. Así, el narrador alude varias veces a la libertad del que cuenta, nos da a entender que no es fidedigno. Por su parte, el mismo autor nos ofrece una novela ambigua, en la cual "todo es a la vez de una forma y de su contraria".

CONCLUSIÓN

El tiempo ha sido una preocupación a través toda la historia de la filosofía. En el siglo XX, ha venido a ser también una preocupación literaria y las teorías acerca del tratamiento del tiempo en la novela han seguido la evolución de las teorías de la narrativa misma. Es a partir de los años cincuenta cuando las líneas de pensamiento se especificaron y empezaron a constituirse en un corpus teórico.

El análisis que hemos llevado a cabo se sitúa en el marco del pensamiento de Jean Pouillon, para el cual el propósito de la novela es presentar personajes realmente visibles en el tiempo. Esto implica una interferencia entre la visión de los personajes y la descripción temporal. Por consiguiente, mi análisis de la temporalidad no se ha limitado al estudio de la estructura temporal de la novela en términos de orden, velocidad y frecuencia (relación entre relato y historia, o aspecto sintáctico en la terminología de Bobes Naves), conforme a la teoría estructuralista de Genette, sino que se ha hecho extensivo a un examen de la voz y del modo (relación entre relato y narración) y de las temáticas de índole temporal (aspecto semántico), con el propósito de poner de manifiesto la experiencia ficcional del tiempo proyectada por el texto. Esta experiencia, según Paul Ricoeur, representa lo que "está en juego" en los juegos con el tiempo que resaltan en la estructura temporal.

El objetivo último de este análisis era establecer una relación entre la temporalidad y la postura del narrador-personaje desde el punto de vista ético. Esa parte del trabajo ha dado lugar a una confrontación entre el mundo del texto y nuestro mundo real, posmoderno, al cual pertenece el autor de la novela, y nos ha permitido por consiguiente establecer el valor pragmático del tiempo en la novela.

Mañana en la batalla piensa en mí es el relato de un encantamiento, hecho por un narrador egocéntrico, intruso, que está todavía metido en su historia y por lo tanto incapaz de mirar sus acciones con lucidez, como hemos demostrado con el estudio de la voz y del modo en la novela. Este estudio ha resaltado la fuerte consonancia entre Víctor-narrador y Víctor-actor, que se plasma en el uso del estilo indirecto libre y de deícticos incompatibles con las formas verbales. La confusión en los planos temporales que caracteriza el discurso del narrador se relaciona no solamente con su experiencia temporal, sino también con su acto de narración, al sugerir que Víctor no es totalmente fidedigno en su relato.

El encantamiento, o sea la perpetuación de un vínculo, es un fenómeno temporal que se puede vivir de dos maneras: como un acoso del cual uno quiere librarse o como una tentativa para "conservar la vigencia y el trato", es decir para luchar contra la disolución inevitable. El análisis de la temporalidad en la novela de Javier Marías ha puesto de relieve, de manera constante, una dualidad que apunta a esa doble actitud.

En lo que concierne a la estructura, el contraste entre el respeto del orden cronológico en la macro-estructura y el trastorno de este orden a nivel del episodio nos ha hecho entrever dos lecturas posibles (novela de suspense en la cual los acontecimientos se encadenan, con un clímax y un desenlace/novela de proceso mental). Hemos destacado asimismo un contraste en el estudio de los movimientos narrativos, entre la prisa narrativa denotada por el uso de resúmenes prolépticos y de elipsis, y las pausas digresivas que alargan demesuradamente las escenas o los relatos de acción. Este contraste apunta también a la dualidad acción/proceso mental. Incluso en el aspecto de la frecuencia se observa una contradicción entre la percepción de la capacidad de repetición del tiempo, que resalta en esa *"ivresse de la*

répétition" característica de la novela, y los comentarios del narrador acerca del flujo del tiempo que lleva "todo al desagüe".

La dualidad es un aspecto importante también de las temáticas desarrolladas en la novela. La pareja niñez/vejez, objeto de los pocos arranques de ternura del narrador, se opone a la edad intermedia, cuyos representantes son presos del tiempo. El contraste día/noche es intenso y significativo en la vida de Víctor: sombra, nadie de día, sale a vivir su vida como un animal nocturno. Asimismo, los casos de intertextualidad apuntan a un contraste entre el mundo de las grandes tragedias shakespearianas y el mundo del texto, con sus pequeños dramas y su falta de trascendencia.

Esta dualidad es una plasmación de la tensión entre el tiempo vivido ("alors que sans relâche demain s'écoule dans aujourd'hui, aujourd'hui dans hier, et hier dans l'oubliieux fossé d'avant-hier"⁴⁴) y el deseo de eternidad, que caracteriza al ser humano. Víctor vive dolorosamente la temporalidad, la cual es para él sinónimo de fatalidad. Se siente preso del tiempo y, en su incapacidad de volverse hacia el futuro, de desear y de actuar, se refugia en su pensamiento, en el cual su pasado se refleja en su presente hasta confundirse, y se empeña en reconstruir su propia historia, en hacer de la realidad una ficción en la cual todo es posible: jugar con el tiempo, pararlo, hacer que se repita.

La vivencia del tiempo que proyecta el texto da lugar a una postura ética que se caracteriza por una puesta en tela de juicio del valor de la acción y por la imposibilidad, para Víctor, de disponer de un sistema de valores que rijan su conducta. El peso de la fatalidad lo induce a la negación de la libertad de acción y a la pasividad. El análisis nos ha permitido

⁴⁴Elisabeth Lagadec-Sadoulet. *Op. Cit.*, p. 323.

destacar también su descalificación del conocimiento, su creencia en la relatividad que impide todo juicio, y su aislamiento. Vive en su torre de marfil (o en "una isla") desde la cual observa a los otros con un cierto cinismo, sin participar y aún menos comprometerse. Sin embargo, en ese mundo donde todo es posible, el narrador deja también entrever una cierta ternura, hacia el niño Eugenio y el viejo Téllez, y un espíritu burlón que confieren algo de ligereza a un relato por lo demás desesperante.

Finalmente, la confrontación del mundo del texto con nuestro mundo nos ha permitido poner de relieve una serie de aspectos que colocan la novela en la corriente posmoderna. Desde el punto de vista de la temporalidad, estos aspectos son principalmente la falta de credibilidad del pasado, o más bien de la reescritura del pasado, y la falta de apertura hacia un futuro. Asimismo, la visión materialista y nihilista de la muerte que se desprende del texto apunta al rechazo de la idea de progreso continuo, idea central en el pensamiento moderno que impugna el posmodernismo. También de índole temporal, la intertextualidad presente en *Mañana en la batalla piensa en mí* es otra característica de la literatura posmoderna, como lo son la presencia de un narrador egocéntrico y las alusiones irónicas al acto de escribir.

El análisis de la temporalidad en esa novela de Javier Marías nos ha permitido comprobar el carácter muy personal de la narrativa de este autor, reacio al dogmatismo y a la tiranía estética. Novela de la ambigüedad, *Mañana en la batalla piensa en mí* conjuga la simplicidad de una trama algo disparatada y la profundidad de una reflexión sobre el tiempo que se inscribe no solamente en la temática, sino también en la estructura misma de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Bértolo, Constantino. "Le nouveau pacte narratif." Magazine littéraire 330 (Marzo 1995): 35-36.
- Blanca, Inés. "Ficción autobiográfica en la narrativa española actual: Todas las Almas (1989) de Javier Marías." Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel. Ed. Martínez Latre y María Pilar. Logroño: Universidad de la Rioja, 1994. 215-222.
- Bobes Naves, María del Carmen. "La valeur sémiotique du temps dans le récit." KODIKAS/ CODE-Ars Semeiotica 7 (1984): 107-120.
- Boisvert, Yves. Le postmodernisme. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1995.
- Castellano, Luis H. "La magia de lo que pudo ser: Entrevista con Javier Marías." Quimera – Revista de Literatura 87 (Marzo 1989): 24-31.
- Cohn, Dorrit. La transparence intérieure. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- De Toro, Alfonso. "El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar." La novela española actual, autores y tendencias. Ed. Dieter Ingenschay y Alfonso de Toro. Kassel: Reichenberger, 1995. 55-102.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. Nouveau discours du récit. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Gómez, Hernán Esteban. "Visitante nocturno". Asterion Online 1 (Abril 1998). Internet.
- Izquierdo, Luis. "Una aproximación a los relatos de Javier Marías." Insula – Revista de Letras y Ciencias Humanas 568 (Abril 1994): 19-21.
- Lagadec-Sadoulet, Elisabeth. Temps et récit dans l'oeuvre romanesque de Georges Bernanos. Paris: Klincksieck, 1988.
- Marías, Javier. "L'Espagne en fausse paix avec elle-même." Magazine littéraire 330 (Marzo 1995): 26-28.
- Marías, Javier. Mañana en la batalla piensa en mí. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Javier Marías: El pensamiento incesante." Vuelta 18.216 (Nov. 1994): 60-63.

- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Alvaro Pombo: Las aventuras de la conciencia." Vuelta 17.205 (Dic. 1993): 30-32.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Mañana en la batalla piensa en mí, de Javier Marías: polifonía y polisemia." Insula 578 (1995): 19-21.
- Mendilow, A.A. Time and the Novel. New York: Humanities Press, 1972.
- Meyerhoff, Hans. Time in Literature. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.
- Oltean Stefan. "A Survey of the Pragmatic and Referential Functions of Free Indirect Discourse." Poetics Today 14.4 (Winter 1993): 706.
- Pouillon, Jean. Temps et roman. Paris: Éditions Gallimard, 1993.
- Poulet, Georges. Études sur le temps humain. Paris: Plon, 1952.
- Pozuelo Yvancos, José. "Tiempo del relato y representación subjetiva" en Le temps du récit. (Colloque, 1988). Madrid: Casa de Velásquez, 1989.
- Ricoeur, Paul. La configuration dans le récit de fiction. Tomo II de Temps et récit. 3 tomos. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- Vuillaume, Marcel. Grammaire temporelle des récits. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.