



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento  
ex D.M. 270/2004*)  
in Lingue e letterature europee,  
americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# **Las malas índoles en los cuentos de Javier Marías**

## **Relatore**

Ch. Prof.ssa Elide Pittarello

## **Correlatore**

Ch. Prof. Patrizio Rigobon

## **Laureando**

Melissa Milani  
Matricola 815645

## **Anno Accademico**

**2012 / 2013**



## ÍNDICE

Introducción.....	4
1. “Gualta”.....	7
2. “La canción de Lord Rendall”.....	17
3. “Cuando fui mortal”.....	26
4. “Contumelias”.....	37
5. “En el tiempo indeciso”.....	46
6. “Mientras ellas duermen”.....	55
7. “Sangre de lanza”.....	64
8. “Caído en desgracia”.....	74
9. “Lo que dijo el mayordomo”.....	85
10. “Menos escrúpulos”.....	94
11. “El médico nocturno”.....	102
12. “Un inmenso favor”.....	113
13. “Prismáticos rotos”.....	120
14. “Mala índole”.....	126
Conclusión.....	136
Bibliografía.....	140

## INTRODUCCIÓN

En esta tesis, se ha tratado de analizar algunos cuentos de Javier Marías desde el punto de vista de la responsabilidad. Este tema, presente en la mayoría de sus relatos, no constituye una novedad para el autor. Es un tema que caracteriza su obra entera, puesto que se encuentra también en sus novelas. La presencia constante, en sus textos, de una reflexión, a veces explícita y otras implícita, sobre la responsabilidad y también, en relación con ella, sobre el mal y la violencia, muestra la importancia que el autor le otorga a la cuestión, uno de los aspectos de la condición humana que más le interesa indagar. La producción de Javier Marías puede ser considerada como un conjunto, como si fuera un único discurso. De hecho, en cada novela o cuento se retoman temas ya tratados de antemano (como el de la responsabilidad), representándolos cada vez más en profundidad (en las novelas) o en situaciones episódicas (en los cuentos). Como se verá al final de este análisis, el tema de la responsabilidad aparece tanto en sus novelas como en sus cuentos, pero la manera de presentarlo cambia según se encuentre en uno u otro género.

En los relatos tratados, que representan los textos más significativos por lo que atañe a la responsabilidad, encontramos toda una serie de personajes que se pueden relacionar entre sí por una característica común, es decir por su comportamiento y por su problemática relación con la ética. Todos los personajes se presentan de tal manera que se pueden definir relativamente buenos o, dicho en otras palabras, sin inclinaciones malvadas. No obstante la falta de una maldad y de una crueldad voluntarias y conscientes, ellos se convierten, sin embargo, en actores y cómplices del mal. Son hombres y mujeres, por lo tanto, que no quieren hacer el mal, pero que lo hacen o, por lo menos, favorecen su realización. Esto puede parecer una paradoja: ¿cómo es posible que un hombre que no quiere realizar el mal y que se propone actuar para el bien propio y de los demás caiga en acciones delictivas e amorales? Esto es justamente lo que Marías muestra en sus cuentos. En la mayoría de ellos, se enfocan puntuales situaciones de la vida humana, en las que las personas están sometidas a toda una serie de pasiones distintas y variadas, que influyen negativamente en su conducta. La eficacia de la acción humana indica aquella capacidad, que cada hombre tiene, de llevar a cabo actos, a través de los cuales las personas sean capaces de realizar su voluntad y de cumplir

con lo que su conciencia les sugiere. Lo que les falta a los personajes de Marías es justamente esta capacidad, la eficacia. Las pasiones que dominan a los hombres y a las mujeres que actúan en estos cuentos son distintas y pueden ser, por ejemplo, el miedo, el deseo amoroso o también la desconfianza que ellos sienten hacia sí mismos. Lo que todas estas pasiones provocan es cierto grado de enajenación. Es como si, imponiéndose, las pasiones se convirtieran en una nueva norma para el hombre, que puede guiar su conducta y suplantar las reglas que proceden de su voluntad y de su conciencia. Estas pasiones, por lo tanto, pueden influir de manera negativa en la capacidad del hombre de actuar eficazmente, oscureciendo su conciencia moral y suspendiendo o eliminando, por consiguiente, su sentido de la responsabilidad. En las situaciones presentadas por Marías, el hombre, que carece de la capacidad de distinguir entre el bien y el mal y de asumir la responsabilidad de sus acciones, cumple o proyecta crímenes, sin ser consciente de ello y gozando, además, de la impunidad, ya que otros personajes con su indiferencia y tolerancia hacia el mal se convierten en sus cómplices.

Para analizar la conducta y la responsabilidad de los personajes de estos cuentos, se ha utilizado el pensamiento de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal. Ésta, de hecho, es la actitud de la que se hacen intérpretes los personajes de Marías, convirtiendo el mal en una acción que todos pueden cumplir, sin el propósito ni la conciencia de hacerlo. Según esta concepción, ya no es posible conformarse con una visión dicotómica del mundo, es decir con una separación precisa entre el verdugo y la víctima, en la que el mal se pueda atribuir sólo al primero. En su obra, Marías muestra la ruptura de este dualismo y hace emerger la figura trágica del culpable inocente, presente tanto en el ámbito privado como en el público, cuyo fallo es el de haber cedido a la parte más oscura e ineliminable de la índole humana. Lo trágico nace justamente de este elemento, es decir de la imposibilidad por parte del hombre de eliminar todas sus pasiones (negativas), para poder actuar libremente, sin la influencia de éstas, que, como se ha dicho, pueden ser perjudiciales. El conflicto, presente en todo ser humano, entre la conciencia y las pasiones, por consiguiente, no tiene solución, no hay manera de acabar con él. Todo esto influye en la manera en la que se plantea este aspecto de la condición humana en la obra del escritor y, sobre todo, en sus cuentos. En efecto, Marías nunca acompaña o finaliza sus historias con juicios y moralejas. En los cuentos, lo único que hace es mostrar ese conflicto y sus posibles consecuencias ominosas, haciéndole descubrir al lector esa posibilidad de hacer el mal que late en cada uno de

nosotros y dejándole la tarea de reflexionar sobre la pregunta que, implícitamente, al final se plantea: ¿por qué el mal?

## 1. “GUALTA”

El primer cuento del que se va a hablar en esta tesis es “Gualta”<sup>1</sup>, que se publicó por primera vez en diciembre de 1986 en *El País*. Se ha elegido este relato porque es fundamental para el tema de la responsabilidad y el problema presentado constituye una constante por lo que se refiere a los personajes y narradores, no sólo de los cuentos de este escritor, sino también de sus novelas. El tema que se trata aquí es el de la individualidad y de la subjetividad, ya que el narrador, Javier Santín, nos habla de su crisis de identidad frente a la aparición del doble (elemento frecuente en Marías), es decir un hombre que se parece a otro, en este caso al narrador, desde el punto de vista físico, siendo idéntico o casi. En este cuento, sin embargo, el doble, Xavier Gualta, supera el parecido físico, llegando a tener, además, una vida muy parecida a la del narrador, a hacer los mismos gestos y hasta parece compartir los mismos pensamientos de Javier.

La individualidad, la subjetividad del individuo son elementos precisos para que haya responsabilidad, porque asumir una culpa y una responsabilidad, conceptos que al principio eran jurídicos<sup>2</sup>, significa que una persona se reconoce y se declara autora de sus propios actos y se carga con las consecuencias de estos<sup>3</sup>: “yo he hecho esto y no otra persona”. Sin una identidad, las personas no se sentirían responsables por lo que hacen y por lo que pueden hacer.

El narrador, al principio del cuento, dice que hasta los treinta años vivió de manera virtuosa y conforme con su biografía, o sea, podemos entender, siguiendo la dirección para él más justa y que le permitía ser la persona que él deseaba ser. Se puede decir, por lo tanto, que se comportó de una manera ética hasta aquel momento de su vida, ya que su guía y su deber en la vida estaban constituidos por su querer. El querer del que se habla aquí, sin embargo, no es su querer más superficial, que responde a las necesidades materiales, sino su “querer esencial”<sup>4</sup>, más profundo, que es un querer moral, es decir aquel deseo que nace en nosotros y no viene desde fuera, desde otras

---

<sup>1</sup> Javier Marías, “Gualta”, en *Mientras ellas duermen*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2007, pp. 101-107.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz, l'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 20.

<sup>3</sup> Para las definiciones de “culpa” y “responsabilidad”, véase Diccionario de la lengua española, [www.rae.es](http://www.rae.es), s. v.

<sup>4</sup> Fernando Savater, *Invitación a la ética*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995, p. 29.

personas, de comportarnos de una determinada manera.<sup>5</sup> No obstante esto, el encuentro con Xavier Gualta, su sosia, destruye esta seguridad, que se revela ser una ilusión, y le provoca una crisis de identidad, que lo lleva a desviar su camino y a transformarse en otra persona de manera inesperada y rápida.

La ficción y el mundo de los sueños entran en su vida, ya que lo que produce la crisis de identidad que él padece es la aparición en su vida de algo infantil y lejano, es decir personajes literarios que salen del mundo de la literatura y se convierten en una posibilidad en la vida real. A este propósito, Freud, en su ensayo sobre lo siniestro<sup>6</sup>, después de un análisis de algunas experiencias, dice que este sentimiento puede nacer a partir de complejos infantiles olvidados desde hace mucho tiempo, pero que vuelven gracias a una sensación o a una impresión, o también a partir de creencias primitivas a las que ya no creemos, pero que vuelven gracias a una posible nueva confirmación en la realidad.<sup>7</sup> Javier, a través de su experiencia, se da cuenta de que lo que, para él, podía pasar sólo en un mundo literario y ficticio puede realizarse también en la realidad. Por lo tanto, la causa de sus crisis de identidad podría haber sido el sentimiento de lo siniestro, que, además, pertenece al ámbito de lo angustioso<sup>8</sup>, que es un miedo caracterizado por ser indeterminado, por no tener un objeto determinado.<sup>9</sup>

Los personajes literarios a los que se refiere el narrador y en los que dice que se ha convertido son William Wilson, que es el protagonista de un cuento de Edgar Poe, Dorian Gray de Oscar Wilde, o mejor dicho su retrato, y el metamórfico personaje de Robert Louis Stevenson, el doctor Jekyll, junto con su mitad, el señor Hyde. Estos tres personajes tienen en común dos cosas, es decir los tres, al principio de las historias a las que pertenecen, son personas relativamente “buenas”, no muestran inclinaciones hacia el Mal, pero más tarde, después de la aparición de otros personajes (que respectivamente en los tres casos son un chico que tiene el mismo nombre del protagonista, se parece muchísimo a él y se comporta de manera parecida, un retrato del protagonista, que parece estar vivo por sus cambios, y, por último, el hombre en el que se transforma Jekyll, o sea Hyde), se convierten en personas malas, que hacen cosas

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>6</sup> Sigmund Freud, “El perturbante”, en *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 267-307.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>9</sup> Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli Editore, 1995, p. 25.

que antes no habrían hecho nunca. Relacionando estos personajes con su experiencia, con su crisis de identidad, el narrador nos anticipa lo que va a contarnos, lo que le ocurrió<sup>10</sup>: lo que pasa a estos personajes es, en efecto, más o menos lo que le pasó a Javier, que, sin embargo, se parece sobre todo a William Wilson. De hecho, Santín creía ser una persona responsable y se puede decir buena, antes de darse cuenta de la existencia de una persona igual a él, antes de conocer a Xavier Gualta, su doble y la posible realización de un motivo literario, por el cual puede existir una persona idéntica a nosotros.

El doble se da:

cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional, cuando el individuo tiene la posibilidad de contemplarse a sí mismo como un objeto ajeno gracias al fenómeno de la autoscopia.<sup>11</sup>

En este cuento, encontramos, en un mismo mundo, en la misma dimensión, a dos personas distintas, que, sin embargo, a nivel físico y anímico, por lo que se refiere a sus cualidades esenciales, son idénticas.<sup>12</sup> De este encuentro nace la crisis de identidad del protagonista, ya que la relación con el sosia se realiza en el ámbito de la identidad del individuo, generando “la reflexión cognoscitiva y la interrogación ontológica”.<sup>13</sup>

A partir de la cena en la que conoció a Gualta, él empezó a cambiar. Su reacción fue la inmediata búsqueda de una nueva identidad, de “*un nuevo yo*”,<sup>14</sup> para no ser igual a Gualta, cambiando tanto su aspecto como su carácter y costumbres<sup>15</sup> y comprobando los resultados obtenidos, por medio de la comparación con su doble. El narrador cometió, empujado por el miedo, actos que su Yo de antes, y también su doble, nunca habrían permitido. Estos no tuvieron consecuencias negativas sólo para su persona, transformándolo en un individuo maleducado, pervertido e irresponsable (ya no cumplía con sus responsabilidades de trabajo) y con arrebatos de ira, sino también para

---

<sup>10</sup> Rebeca Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, en Andrés-Suárez-Casas (por), *Javier Marías, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio internacional Javier Marías*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 2005, p. 233.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

su mujer, convertida en una mujer sexualmente viciosa, para su relación con ella, puesto que la llevó a abandonarlo, y finalmente para su profesión, ya que a causa de su comportamiento, estaba a punto de ser despedido.

El encuentro con este hombre le causó primero estupefacción (que él atribuye a sí mismo por reflejo con la expresión de Gualta) y luego asco y vértigo. El vértigo es aquella sensación por la cual nos parece perder el equilibrio, la estabilidad, nos parece imposible permanecer de pie, nos falta de pronto algo con el cual podamos sostenernos.<sup>16</sup> El vértigo lo encontramos también en otra obra del narrador, es decir su novela *Todas las almas*<sup>17</sup>, cuando el narrador se da cuenta de que tiene algo, para él, importante en común con otro hombre, John Gawsorth. El vértigo del que habla el narrador de este cuento no es real, sino que Javier sufre la sensación de vértigo, que en este caso se puede definir como ficticia. La aparición de este hombre, igual a él en todo (algo que, como se ha visto en el ensayo de Freud, él no creía posible en la realidad), le produjo a Javier lo que se puede describir, a partir de la sensación de vértigo que él padeció, como la pérdida de las bases estables sobre las que se sostenía su identidad, que ahora vacila frente a su sosia. Él pierde, en otras palabras, la seguridad de sí mismo y esta seguridad ya no vuelve, por lo menos hasta el momento en el que escribe su experiencia, ya que al final dice que ya no está y no puede estar seguro de nada.

Además, el narrador empezó a detestarse a sí mismo, pero no directamente, o sea él se odiaba, porque Gualta le resultaba odioso y, siendo iguales, el odio hacia este hombre se reflejaba en él. Era, para él, como verse reflejado en un espejo o en un vídeo del cual él era el protagonista. La diferencia entre los dos en su contemplación se anulaba, era como si fueran la misma persona. No había manera de distinguir el original del doble, de establecer quién era el sosia entre Gualta y Javier.<sup>18</sup> Podría parecer, en un primer momento y gracias a la objetivación de sí que Gualta le permitió realizar, que Javier se diera cuenta de que en realidad no quería ser la persona que era, que no le gustaban su aspecto y su carácter. Él se vio, a través de Xavier, como una persona estomagante, pero a lo largo del relato se ve que no era sólo ése el problema, lo que turbaba a Javier. Él, merced a su doble, reconoce en sí mismo características y actitudes que no le

---

<sup>16</sup> Para la definición de “vértigo”, véase Diccionario de la lengua española, [www.rae.es](http://www.rae.es), sub. v.

<sup>17</sup> Javier Marías, *Todas las almas*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006.

<sup>18</sup> Elide Pittarello, “Prólogo”, en Javier Marías, *Mientras ellas duermen*, cit., p. 10.

gustan; en otras palabras, toma conciencia de sus defectos y flaquezas.<sup>19</sup> Sin embargo, más adelante, el narrador da forma a la angustia producida por la existencia de Gualta, reconoce cuál es su temor. Desde el momento del segundo encuentro entre los dos, después de que Javier había cambiado ya algo de su aspecto y de su personalidad, aquel otro hombre, que seguía siendo idéntico a él, se convirtió en una obsesión para el narrador.<sup>20</sup> Si de veras no le hubieran gustado sólo su carácter y la persona en la que se había convertido, entonces él habría tenido que pensar en sí mismo, buscando en él su individualidad, su identidad, su querer, pero no lo hizo. Javier empezó a pensar en Gualta y sobre todo en sus costumbres, en lo que hacía. Lo que él temía era el hecho de que Xavier hiciera, dijera y pensara las mismas cosas que él, que cada uno de los gestos, de las palabras y de los pensamientos que hiciera, dijera y pensara no fueran sólo suyos, sino también de su sosia, y “*esto no puede ser*”<sup>21</sup>, esto no podía aguantarlo. Esta obsesión, además, se ve también cuando Javier, por no poder esperar algunos meses, decidió ir a Barcelona sólo para ver a Gualta, para comprobar los resultados de su cambio, esperándolo fuera de su casa, en una cafetería, dieciocho horas. El hecho de que lo que más le daba miedo no eran su carácter y su persona, sino que él ya no era único, ya no podía ser el único autor de sus ademanes y palabras lo muestra lo que pasó después del segundo encuentro entre los dos. No obstante él era bastante distinto con respecto al hombre que era antes, él seguía odiando a Gualta, ya que también éste había cambiado su aspecto y su comportamiento, siendo otra vez igual a Santín. Lo que sobre todo no lograba soportar, después de este nuevo encuentro, era, y lo subraya aislándolo y poniéndolo al final del párrafo, el hecho de que también él se había puesto el papillon, es decir, a pesar de su cambio bastante radical, todavía seguía siendo igual a Xavier, teniendo sus mismas ideas y propósitos. Este odio hacia Gualta, por consiguiente, se debe a su semejanza con él y el odio hacia sí mismo es un reflejo de esta semejanza, ya que procede de no ser ya único. Los hombres buscamos la unicidad. De hecho, a través de nuestras acciones y de nuestros discursos, los hombres revelamos la unicidad de nuestra identidad, permitiendo así, como consecuencia, que los demás nos reconozcan y nos confirmen en el mundo. Esto permite ver el motivo por el cual el doble constituye

---

<sup>19</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 234.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Marías, “Gualta”, cit, p. 104.

una amenaza para nosotros: si los demás no me reconocen, yo no soy.<sup>22</sup> Javier aborrece a Gualta, porque para él constituye una amenaza: Xavier con su aspecto y su comportamiento, que tanto al principio como más tarde coinciden con los del narrador, borra casi por completo la diferencia entre los dos, elimina o suspende la unicidad de la identidad de Javier, que corre el riesgo de no ser reconocido por los otros hombres y, por lo tanto, de no obtener la anhelada confirmación de su existencia. En otras palabras, el doble es una presencia peligrosa porque su existencia representa la posibilidad de la disolución del yo.<sup>23</sup> Además, a través del cuento de una parte de su vida, ya que la memoria y el hecho de relatar la propia experiencia están relacionados con la identidad, él intenta impedir la disolución de su yo.<sup>24</sup>

Con este temor el narrador emprendió la búsqueda de una nueva identidad. Como no podía buscarla en su interior y en sus deseos más profundos, porque lo que le importaba era sólo ser único, él se la creó a partir de cálculos y previsiones. Aquí las acciones del narrador van hacia el absurdo<sup>25</sup>, ya que él empezó a buscar, para crear su nueva personalidad, cosas que para Gualta, y también para él, tenían que ser aborrecibles. Esta manera de crearse una identidad supone una concepción incorrecta de la acción. La personalidad de un individuo es la consecuencia natural de los actos que éste lleva a cabo y no el fin de estos.<sup>26</sup> La acción tiene como fin la realización de sí misma y no otra cosa.<sup>27</sup> Aquí, en cambio, se muestra la acción como un medio para alcanzar un objetivo, para realizar una obra, o sea una personalidad completamente distinta a la suya y a la de Gualta. Esta concepción equivocada de la acción permite basarse en un presupuesto, que es propio no de ésta, sino de la producción, es decir el fin justifica los medios.<sup>28</sup> Este concepto es peligroso, porque, según él, todos los medios tendrían que ser admitidos si logran alcanzar su fin, eliminando de esta manera la responsabilidad

---

<sup>22</sup> Hannah Arendt, *Vita activa, la condizione umana*, Milano, Tascabili Bompiani, 2009, pp. 130, 146.

<sup>23</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 233.

<sup>24</sup> Para esta función de la memoria y de la acción de contar, véase Carlos Javier García, “Rastros de la memoria en *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías”, en *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* 15, núm. 2, Spring 2000, p. 72, *apud*, Irene Zoe Alameda, “La voz narrativa como argumento constante”, en Andres-Suárez- Casas (por), *Javier Marías, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio internacional Javier Marías*, cit., p. 83.

<sup>25</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 234.

<sup>26</sup> Arendt, *Vita activa, la condizione umana*, cit., p. 129.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.168.

también de los actos más graves.<sup>29</sup> En la producción de su nueva identidad, el narrador no tiene escrúpulos, hace lo que tiene que hacer para afirmar una personalidad que, al fin y al cabo, no es la suya y que él no quiere. De hecho, al final del cuento, como se ha dicho antes, él dice que lo que le da más miedo es saber que sólo él, y no Gualta (éste podía haber vuelto a su personalidad de origen), tuvo que renunciar a su biografía, es decir, aunque se dio cuenta de que no le gustaba, era, sin embargo, mejor que su identidad presente.

Al principio del cuento, se habla de otro aspecto del doble, de hecho, el narrador dice que la crisis de identidad se puede realizar no sólo a través del doble, sino también por medio de los nombres, es decir a causa de la existencia de otras personas que tienen el mismo nombre. El nombre del narrador de este cuento no es igual al de Gualta, pero se parece mucho, es casi igual, ya que difiere sólo en la escritura por una letra (Javier frente a Xavier).<sup>30</sup> Los nombres son lo que transmite nuestra unicidad y nuestra identidad, por lo tanto, una persona que tiene el mismo nombre de otra, además de provocar el mismo sentimiento del sosia, es decir lo siniestro<sup>31</sup>, puede convertirse en una amenaza para ésta. El nombre encierra tanto las características físicas como las características de la personalidad del individuo al que pertenece, remite a él, por esto otra persona con el mismo nombre convierte en inútiles las palabras con las que los demás lo identifican y lo reconocen. Es como si hiciera más difícil, casi imposible, el reconocimiento de una persona por parte de los otros. Su personalidad está en peligro, puesto que, como se ha dicho más arriba, si no lo reconocen, no existe.

Al final del cuento, que corresponde al momento en el que el narrador escribe su historia, dice que su nueva personalidad ha llevado a su mujer a abandonarlo y le ha hecho perder su trabajo, ya que está aguardando su despedida. Todo esto, sin embargo, parece no interesarle.<sup>32</sup> Todas sus acciones malas y las consecuencias de éstas no le importan, la única cosa a la que da importancia es Gualta. Después de informarnos de su soledad sentimental y de su fracaso laboral, vuelve a hablar de Xavier. Esto muestra que no siente ninguna responsabilidad por lo que ha hecho: antes de actuar, no logra distinguir lo que es justo de lo que no lo es (las acciones son iguales para él, no tienen

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 168-169.

<sup>30</sup> Martín, "La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías", cit., p. 235.

<sup>31</sup> Freud, "El perturbante", cit., p. 286.

<sup>32</sup> Martín, "La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías", cit., p. 235.

un valor, sólo el de permitirle alcanzar su objetivo), y luego, no logra volver su mirada hacia atrás en su vida, sino sólo por un momento, para enseguida volver a su inmediato presente y a el de Gualta. Su acción, en el intento de cambiar, de afirmar su unicidad, se reveló ineficaz: no obstante sus esfuerzos y cálculos, no consiguió su objetivo. Como dice Elide Pittarello, los actos de los personajes de Marías y, por lo tanto, también de Javier Santín, no son eficaces, se alejan de la eficacia, que es “el despliegue de la voluntad de poder a través de la aplicación de la razón, con su sistema de verdades convenidas”.<sup>33</sup> Lo que empuja el narrador a actuar, de hecho, no es la razón, a través de la cual se logra distinguir y ordenar las cosas, sino el miedo, que, por el contrario, junta e impide ver claramente las cosas, radicalizando “la inestabilidad del saber y del hacer”.<sup>34</sup> La imposibilidad de estar seguro de sí mismo, dada su crisis de identidad, y de lo que puede o no puede hacer Gualta, de prever sus posibles cambios, que para él son una obsesión, lo llevan a ignorar todo lo que atañe a Xavier. Un encuentro con él podría suponer otro cambio en su aspecto y carácter, en el caso de que el otro siguiera siendo igual a él, o, si Xavier había vuelto a ser lo que era antes de conocer a Javier, éste sería el único que ha tenido que renunciar a lo que era antes, a su biografía. Ambas perspectivas le resultan aterradoras. Falta, en este cuento, un verdadero final, pero el lector puede desprender lo que puede pasar después del momento en el que se cierra el relato, haciendo hipótesis basadas en la personalidad del narrador, que se intuye por lo que se dice a lo largo del relato o por lo que él mismo sugiere en éste. A partir de este momento, él prefiere no saber nada de Gualta, ya que no saber le permite olvidar tanto a su doble como lo que ha pasado. El olvido, de hecho, tiene el poder de esconder el origen y la responsabilidad de los actos que se llevan a cabo, es decir, aunque no tiene la capacidad de borrar las acciones, da la ilusión de que éstas no han sido realizadas.<sup>35</sup> De esta manera, el narrador puede vivir en la incertidumbre, que le permite, faltando certezas, no actuar, no buscar una acción eficaz con la cual encontrar su identidad y lo protege tanto de la amenaza del doble como del tormento y del posible fracaso de sus acciones. Como dice Alexis Grohmann hablando del narrador de *El hombre sentimental*<sup>36</sup>, también en este caso se puede decir que Javier ve en la incertidumbre un

---

<sup>33</sup> Elide Pittarello, “Haciendo tiempo con las cosas”, en Andres-Suárez-Casas (por), *Javier Marías, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional Javier Marías*, cit., pp. 18-19.

<sup>34</sup> Elide Pittarello, “Contar con el miedo”, *Insula*, núm. 785-786, 2012.

<sup>35</sup> Arendt, *Vita activa*, cit., pp. 171-172.

<sup>36</sup> Alexis Grohmann, *Coming into one's own*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 105.

refugio que lo protege del actuar y de sus consecuencias. Además, diciendo que lo peor que le podría pasar sería saber que sólo él tuvo que renunciar a su vida anterior, Javier muestra que añora su estado de origen, en el que vivía en la ignorancia por lo que se refiere a sus flaquezas y a su ilusión de tener una verdadera identidad, de hecho él es un personaje que “no querría haber sabido nunca”<sup>37</sup> la verdad sobre sí mismo. En el hombre, como dijo Freud, se realiza el conflicto constante entre el Bien y el Mal, que él definió respectivamente como pulsión de vida y pulsión de muerte, y esto hace imposible la eliminación de uno de los dos.<sup>38</sup> La creencia en una posible separación de los dos, en no tener la posibilidad del Mal en nosotros y ser sólo “buenos”, es peligrosa, ya que esta ignorancia o este rechazo de la verdad puede aumentar el Mal, en lugar de eliminarlo.<sup>39</sup>

Este cuento, como todos los que se encuentran en la misma colección, *Mientras ellas duermen*, se caracteriza por un “tono fantástico”<sup>40</sup>, de hecho aquí aparece uno de los motivos más tradicionales por lo que atañe al género fantástico, o sea el doble.<sup>41</sup> A través de esta figura, Marías junta lo fantástico con la realidad, es decir con todo lo que damos por cierto y de esta manera logra ver más allá de ésta e indagar la zona de sombra que se encuentra detrás de la apariencia y fuera de la lógica.<sup>42</sup> El narrador, antes de conocer a Gualta, estaba convencido de que llevaba una vida virtuosa, de que le gustaban su vida y su persona; creía vivir éticamente, como se ha dicho al principio. Esta ilusión, con la aparición del doble, se quiebra y él se da cuenta de que es una persona aborrecible, a causa de sus defectos. El doble en este cuento, como se puede desprender de lo que se acaba de decir, tiene una determinada función, o sea la de derribar las convicciones que un individuo tiene sobre sí mismo, sobre su identidad.<sup>43</sup> Gracias a su naturaleza sobrenatural, este personaje, Gualta, da la posibilidad a Javier

---

<sup>37</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 239.

<sup>38</sup> Sigmund Freud, *Al di là del principio del piacere*, Torino, Boringhieri, 1920, apud, Simona Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, Milano, Feltrinelli, 2012, pp. 71-72.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>40</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, en Andres-Suárez-Casas (por), *Javier Marías. Grand séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Javier Marías*, Madrid, Arco/Libros S.L., 2005, p. 199.

<sup>41</sup> David Roas, “Perdidos en Redonda: Javier Marías y lo fantástico”, en Andres-Suárez-Casas (por), *Javier Marías, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio internacional Javier Marías*, cit., p. 218.

<sup>42</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 215.

<sup>43</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 241.

de verse objetivado, es decir desde una perspectiva más completa<sup>44</sup>, ya que para los seres humanos la perspectiva es siempre parcial. El narrador puede descubrir de esta manera su parte más oscura, el hecho de que el Mal puede formar parte de él, y también su incapacidad de llegar a saber lo que quiere ser verdaderamente, ya que su búsqueda no abarca la introspección, sino el cálculo y la previsión, creando otra identidad artificial y aparente.

Javier, y también Gualta, sufren una crisis de identidad y padecen un cambio, que, más que en el aspecto, es un cambio en el carácter, en su actitud. De hecho, ellos, que antes eran individuos normales, en el sentido de que no eran ni santos pero ni siquiera malvados, una vez descubiertas sus flaquezas, se convierten, para buscar la unicidad<sup>45</sup>, en personas peores, que pueden hacer y hacen el Mal. En efecto, la irresponsabilidad y la inclinación de Javier a ser violento, que respectivamente aumenta y adquiere, lo convierten en un hombre peligroso. Lo que aquí le pasa a Javier es una crisis de identidad: él se da cuenta de que no sabe quién es, no sabe qué es lo que quiere, no sabe, por consiguiente, decir lo que vale y lo que no vale para él<sup>46</sup>, no puede confiar en sí mismo, ya que no está seguro de sí mismo; en otras palabras, se da cuenta de que ha perdido el contacto, la relación consigo mismo, con la parte más profunda de él. Cada uno de nosotros es doble<sup>47</sup>, estamos nosotros mismos y nuestro yo, y, por consiguiente, perder el contacto con una de las dos partes, rechazándola, nos impide ser nosotros, nos falta algo y es imposible para nosotros formar y afirmar nuestra identidad, nuestra subjetividad.<sup>48</sup> El rechazo o la inexistencia de esta relación, que permite conocerse a sí mismos y saber lo que se quiere, puede constituir, por lo tanto, la causa de los actos que él llevó a cabo y que habían hecho de él una persona aborrecible, al principio, y que lo han transformado en una persona peligrosa y mala, más tarde. Con este cuento, se muestra que la cosa peor que puede amenazar a un individuo no son los demás, no está fuera, sino que se sitúa dentro de uno mismo.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>46</sup> Para la capacidad de dar un valor a las cosas, véase Savater, *Invitación a la ética*, cit., pp. 62-69.

<sup>47</sup> Hannah Arendt, *apud*, Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 259.

<sup>48</sup> Umberto Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 82.

<sup>49</sup> Martín, "La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías" cit., p. 241.

## 2. “LA CANCIÓN DE LORD RENDALL”

“La canción de Lord Rendall”<sup>50</sup> es otro cuento de Marías del cual se va a hablar a continuación y que se insertó, como también el anterior, en la colección de cuentos *Mientras ellas duermen*. Ésta no fue, sin embargo, la primera aparición de este relato, ya que fue publicado por primera vez en la antología *Cuentos únicos*<sup>51</sup> de Javier Marías en 1989, donde apareció como apócrifo<sup>52</sup>, es decir atribuido no a Marías, sino al escritor inglés James Denham.

En *Mientras ellas duermen*, este cuento se encuentra inmediatamente después de “Gualta” y, aunque esto se debe a un criterio cronológico, se puede además encontrar una cierta afinidad a nivel temático.<sup>53</sup> Lo que acumuna estas dos obras de Marías, de hecho, es el tema de la individualidad y de la aparición del doble<sup>54</sup>, junto con sus consecuencias. Este cuento, por lo tanto, tiene que ser analizado aquí después de “Gualta”, puesto que de alguna manera logra completar el discurso sobre el doble y la identidad que se han empezado y desarrollado en éste.

En el capítulo anterior, se ha visto cómo el doble puede provocar el sentimiento de lo siniestro, es decir aquel sentimiento generado por algo que es familiar para una persona, pero que se había olvidado o reprimido<sup>55</sup>, y también una crisis de identidad, no sólo poniendo en tela de juicio nuestra individualidad y nuestra unicidad, sino también obligándonos a cambiar nuestra mirada hacia el pasado y nuestra actitud hacia el presente y el futuro.<sup>56</sup> En “La canción de Lord Rendall” se puede ver, en cambio, un aspecto distinto del doble que, sin embargo, sigue estando relacionado con la identidad y la responsabilidad del narrador. Esto se debe a la distinta situación en la que el protagonista y narrador, Tom Booth, ve a su doble, de hecho, aunque en “Gualta” se nos presenta un suceso fantástico llevado al extremo, ya que el doble es igual en todo a Javier, hasta en los pensamientos, Xavier es una persona real, que se encuentra en la misma dimensión, en el mismo mundo del narrador. En este otro cuento no pasa lo

---

<sup>50</sup> Javier Marías, “La canción de Lord Rendall”, en *Mientras ellas duermen*, cit., pp. 109-117.

<sup>51</sup> Javier Marías, *Cuentos únicos*, Madrid, Reino de Redonda, 2004.

<sup>52</sup> Pittarello, “Prólogo”, en Javier Marías, *Mientras ellas duermen*, cit., p. 8.

<sup>53</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., pp. 231-232.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>55</sup> Freud, “El perturbante”, cit., p. 294.

<sup>56</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 240.

mismo, es decir el doble que encuentra Tom no es otra persona que vive en su mismo mundo, sino que es él mismo, pero en otra dimensión.<sup>57</sup> Esto, como se verá más adelante, además de otorgar un tono de ensueño mayor, llevará a una revelación distinta con respecto al descubrimiento que conlleva la existencia del doble en el cuento anterior.

La relación entre los dos cuentos, para quien lea por primera vez este relato, se da ya a partir de la nota biográfica que se encuentra al principio de éste. Ésta es la nota que acompañó la publicación del cuento en la antología de la que se ha hablado antes y que proporciona informaciones sobre James Denham, el supuesto y ficticio autor del cuento, y sobre el título que se le dio. Aquí, el relato se define como una “mise en abîme de vértigo”.<sup>58</sup> El vértigo es la sensación que también Javier Santín padece y esto permite relacionar los dos narradores y las dos experiencias contadas, ya que ambas provocan la misma sensación de inestabilidad interior. En esta introducción se nos anticipa también lo que va a pasar, o por lo menos uno de los actos que se relatan, o sea un asesinato. “La canción de Lord Rendall” es el título no sólo de este cuento, sino también de una canción popular inglesa, cuyo tema es el parricidio<sup>59</sup>, el asesinato de uno de los parientes más cercanos. Esto introduce una distinción entre los dos cuentos, ya que en “Gualta” no se lleva a cabo ningún asesinato, sino que sólo se muestra una mala conducta inconsciente, al principio por la ignorancia y luego por el miedo, que, sin embargo vuelve al hombre potencialmente peligroso.

El narrador, después de cuatro años de lejanía, volvió a su casa, para vivir con su mujer, Janet, y con su hijo, Martín. Durante aquellos cuatro años, Tom fue a la guerra y fue aprisionado en un campo de concentración alemán, donde sufrió el hambre y la violencia. Una vez liberado, decidió volver a su casa y a su vida de antes, dispuesto a olvidar todo lo que había pasado en aquellos años. Él, antes de llegar a su casa, donde le habría dado una sorpresa a su mujer, imaginó cuál sería la reacción de su mujer viéndolo, o sea una reacción decididamente feliz. Una vez allí, sin embargo, para mantener la emoción de la espera, decidió mirar desde la ventana lo que pasaba en el interior de la casa y lo que vio no correspondía para nada a lo que él había anhelado e imaginado.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>58</sup> Marías, “La canción de Lord Rendall”, cit., p. 110.

<sup>59</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 236.

Cuando llegó a su casa, estaba anocheciendo y, mientras observaba e intentaba captar voces y sonidos que procedían del interior, fueron dos las cosas que le parecieron extrañas, que no correspondían a sus expectativas. La única cosa que se oía desde fuera era el llanto de un niño pequeño, pero su hijo Martin en aquella época tenía que tener unos cuatro años y, por lo tanto, el llanto no podía ser el suyo y él podía haberse equivocado de casa; ella podía haber trasladado a otro lugar. Esperó todavía un poco de tiempo y luego apareció Janet, hecho que demostraba que aquella seguía siendo su casa, pero no aclaraba de quién procedía el llanto. Entró en el salón, sin embargo, también un hombre, que parecía comportarse como si aquella fuera su casa y si Janet fuera su mujer. Su actitud hacia ella no era cariñosa, sino que él la observaba mientras ella lloraba y se burlaba de ella. Cuando este hombre se dio la vuelta, el narrador se dio cuenta de que aquél era idéntico a él, no sólo se le parecía, sino que eran iguales. Como en caso de Javier, Tom encuentra a su sosia, la perfecta reproducción de sí mismo, que le provoca la misma sensación de vértigo (como él dice más adelante “la cabeza me daba vueltas”<sup>60</sup>), el trastorno de sus certezas.

Las acciones que se cuentan aquí son pocas, como también en el otro cuento y, por lo general, en las obras de Marías.<sup>61</sup> Lo que domina en sus obras no es el *pathos*, es decir las acciones, sino sobre todo el *ethos*, o sea la interioridad del personaje.<sup>62</sup> Antes del encuentro con el sosia, Tom habla de sus expectativas, imagina lo que podría pasar y piensa además en su pasado. Después de ver a su doble, su pensamiento se desencadena en la búsqueda de una posible explicación por lo que está viendo, que no corresponde a lo que él esperaba, diciéndonos también cuáles son sus emociones y sus pensamientos acerca de lo que está pasando en su casa. Lo que se pone en el centro, lo que tiene más importancia no son las acciones, sino la actitud y los pensamientos del narrador frente a esta situación.<sup>63</sup>

Tom utiliza, para explicar lo que le pasó, algunos ejemplos, uno de los cuales aparece también en “Gualta”, es decir el narrador dice que cuando vio a su sosia, era como si se viera reflejado en un espejo o actuando en una película o en uno de los vídeos que su mujer o él habían rodado después de que había nacido Martin. El espejo está

---

<sup>60</sup> Marías, “La canción de Lord Rendall”, cit., p. 114.

<sup>61</sup> Alameda, “La voz narrativa como argumento constante”, cit., p. 80.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 80.

relacionado con el sosia.<sup>64</sup> En efecto, lo que el espejo muestra es la perfecta reproducción de nuestro cuerpo, como si estuviera otra persona delante de nosotros (nuestro doble), que se ha separado de nosotros, gracias a la imagen refleja.<sup>65</sup> Esto nos permite vernos de una manera parecida a la manera en la que los demás nos ven, o sea nos acerca a una objetivización de nosotros. En este cuento, sin embargo, no sólo se compara la visión del propio sosia con la visión de nosotros mismos mientras actuamos en un vídeo en la televisión, como se hace en el cuento de Javier, sino que aquí este ejemplo, esta comparación se convierte en una posibilidad real: el narrador, de hecho, pensó en el hecho de que probablemente, en aquel momento, él estaba viendo de verdad un viejo vídeo de familia, rodado antes de su partida. Lo que veía, por lo tanto, podía no ser real, concreto, algo que estaba pasando delante de él, sino sólo unas imágenes emitidas por una pantalla. Lo que él había percibido como real podía no serlo, uno de sus sentidos, el de la vista, podía haberse equivocado. El doble, por lo tanto, puso en tela de juicio su percepción de la realidad, lo hizo dudar de su vista, de su capacidad de distinguir lo real y presente, que se estaba desarrollando delante de sus ojos, de lo que, en cambio, era pasado y se reproducía a través de la pantalla de la televisión. En otras palabras, lo hizo dudar de sí mismo. Él, enseguida, sin embargo, rechaza esta posibilidad, de que aquel hombre fuera él mismo en el pasado, gracias a algunos indicios visuales y lógicos (los colores y la improbable perspectiva para rodar uno de aquellos vídeos). Tom no acepta esta interpretación, suponiendo lo contrario, es decir aquel hombre era real, perteneciente a su presente y, por lo tanto, su identidad tenía que ser distinta a la suya, el doble era otra persona: “El hombre que estaba allí era real, de haber roto el cristal podría haberlo tocado”.<sup>66</sup> El desarreglo ocasionado por aquella situación fue tan profundo que, no obstante este momento de lucidez, no desapareció, de hecho, aunque reconoció que aquello no podía ser una película de la que él era el protagonista, no logró evitar pensar en aquella persona, por el extraordinario parecido que existía entre los dos, como si fuera él mismo. Observándolo, Tom habla de los ojos, de la nariz, de las manos, de los labios y del pelo de aquel hombre, definiéndolos como suyos: “Y estaba allí, agachado, con mis mismos ojos, y mi misma nariz, y mis mismas

---

<sup>64</sup> Freud, “El perturbante”, cit., p. 286.

<sup>65</sup> Otto Rank, *Il doppio, uno studio psicoanalitico*, Milano, SE S. R. L., 2001, p. 22.

<sup>66</sup> Marías, “La canción de Lord Rendall”, cit., p. 114.

manos, y mis mismos labios, y el pelo rubio y rizado”.<sup>67</sup> Parece que el narrador, en aquel momento, estuviera asistiendo a la inexplicable apropiación, por parte de aquel otro hombre, de todos sus rasgos, de sus características físicas, subrayada y hecha más penosa por la continua repetición de la conjunción “y”. Aunque antes había negado la correspondencia entre los dos, la duda sobre la distinta identidad del otro volvía, sobre todo por otra característica de este hombre. Además, de hecho, de los rasgos físicos del narrador, el doble presenta también algo que se debe no a la genética, sino a la experiencia que una persona hace de su vida: una cicatriz al final de la ceja izquierda, que el narrador tiene desde cuando era pequeño. Esto es quizás más sobrecogedor que el parecido por sí solo, ya que la experiencia define una persona, la singulariza más con respecto al aspecto físico, es decir nadie tiene la misma experiencia de otra persona. La acción y el discurso de un individuo crean una historia, en la que se encuentran las experiencias del sujeto y que permite a éste revelarse, mostrar su identidad, su personalidad a los demás, que, como se ha visto en el capítulo anterior, es la consecuencia de los actos y de las palabras de esta persona.<sup>68</sup> Este signo de la infancia del narrador, por lo tanto, sirve para singularizarlo, para reconocerlo, es algo que, aunque pequeño, podía darle una confirmación de que todavía seguía siendo él. Esto explica por qué, después de darse cuenta de que también el otro la tenía, la tocó, para comprobar si seguía estando allí y, por lo tanto, si seguía confirmando su identidad.

El narrador, luego, repite otra vez el momento del día en el que se desarrolla este suceso: estamos al principio de la noche. Cuando él llegó a su casa y mientras miraba por la ventana el interior de la casa, al parecer vacía, estaba anocheciendo, mientras que luego cuando su mujer lloraba y aquel hombre la miraba sin compasión, la noche ya había empezado. Este momento del día se subraya, dedicándole una oración a parte y poniéndola como cierre del párrafo. La noche puede reflejar el estado interior, los sentimientos y el trastorno del narrador. Ésta, refiriéndose a las hora más oscuras del día, remite a la oscuridad, que impide ver bien las cosas, distinguirlas, ver los colores y los matices; en otras palabras, la noche, ya que la oscuridad, al contrario de la luz, no se asocia al conocimiento<sup>69</sup>, es el momento de la confusión, de la inseguridad, de la incertidumbre. El narrador, desde que el momento en el que oyó llorar al niño,

---

<sup>67</sup> *Ibidem.*

<sup>68</sup> Arendt, *Vita activa*, cit., p. 134.

<sup>69</sup> Umberto Curi, *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 10.

demasiado pequeño para ser su hijo, momento en el que además estaba anocheciendo, empezó a padecer esta confusión: su mundo se hacía cada vez más extraño, de hecho todo lo que él había imaginado, esperado y dado por cierto no se realizó; él no lograba entender lo que estaba pasando en su casa y la confusión, la inseguridad y la incertidumbre se apoderaron de él.

La cicatriz, por lo que se ha dicho más arriba, junto con el extraordinario parecido, muestra que en realidad el hombre que él veía, no era otro, como en el caso de Xavier, sino que era él mismo. De hecho, él no pudo ignorar esta coincidencia e, intentando dar a continuación una explicación, un sentido a lo que estaba viendo, formuló tres hipótesis, dos de las cuales confirmaban la suposición anterior, que se había rechazado, de que el hombre que estaba hablando con Janet era él. Según estas tres hipótesis, aquel hombre podía ser un sustituto, al que su mujer había encontrado para ponerlo en su lugar, o todo ello podía ser una escena de su pasado, llevada por la emoción del momento, o podía haberse realizado un cambio en el tiempo, es decir los cuatro años podían no haber pasado realmente o haber sido borrados del tiempo y él, en lugar de ir a la guerra, había permanecido allí, con su mujer y su hijo. Otra vez, por lo tanto, el narrador duda de sí mismo, de sus recuerdos de la guerra y de sus ojos, justificando lo que ve como una broma de su mente o una duplicación de sí mismo y una sucesiva sustitución de sí mismo por parte de este hombre, que lo convierten en una persona sin identidad: “pero entonces, ¿quién era yo?”.<sup>70</sup> De ahí, se ve muy bien que, como se ha visto tanto aquí como en “Gualta”, el sosia produce en la persona, en este caso en Tom, el sentimiento de lo siniestro y permite la identificación de ésta con su doble. De esta manera, ella siente que su yo ha sido redoblado y, luego, sustituido por el otro hombre, que es idéntico, y duda de sí misma<sup>71</sup>, como les pasa a Javier y a Tom. Los dos hombres, de hecho, dudan de sus identidades y de su lugar en el mundo; frente al sosia pierden, o se dan cuenta de que los han perdido, el contacto con sus yoes y la seguridad de sí mismos: lo que antes era obvio, o sea “yo soy yo”, ahora ya no lo es.

Tom, en este cuento, no realizó ninguna acción considerable, de hecho, no hizo nada para salvar a su mujer y a su hijo cuando vio e imaginó que su doble estaba matando a Janet, primero, y, luego, que iba a matar también a su hijo, si lo era. La única acción que él lleva a cabo es la de observar; él se convierte, a partir del momento en el que ve

---

<sup>70</sup> Marías, “La canción de Lord Rendall”, cit., p. 115.

<sup>71</sup> Freud, “El perturbante”, cit., p. 286.

a su sosia, en un espectador, en un “voyeur”<sup>72</sup>. Es un personaje ambiguo, como también otros personajes de Marías<sup>73</sup>, ya que su conducta resulta ser contradictoria, o sea quiere salvar a sus parientes, pero su voluntad sólo se da a través de su pensamiento: “Tengo que romper el cristal y entrar y matar al hombre antes de que él mate a Martin o a su propio hijo recién nacido. Tengo que impedirlo. Tengo que matarme ahora mismo”.<sup>74</sup> En este caso, el narrador muestra su debilidad, ya que su pensamiento no logra convertirse en una acción eficaz y ni siquiera en un intento, aunque posiblemente inútil, para salvar a aquellas dos personas.

Al final, se puede ver que no tienen en común sólo el aspecto físico y una misma infancia (la cicatriz), sino también una costumbre, o sea la de cantarles a sus hijos la misma canción, la de Lord Rendall, para que los niños se durmieran. Después de que el otro había matado a su hijo, los dos, Tom primero, cantaron esta canción y entonces el narrador pareció aceptar, aunque no del todo, la posibilidad de que él y el doble tuvieran la misma identidad, fueran la misma persona.

El marcado tono de ensueño de este cuento, lo da el hecho de que, de todas las suposiciones que se formulan a lo largo del relato, ninguna queda confirmada al final, sólo queda el hecho, los dos asesinatos.<sup>75</sup> Ya no parece importarle al narrador la explicación de lo que ha pasado, sino sólo su estado de ánimo después de asistir al parricidio, que su doble realiza. Al final, Tom expresa, de hecho, su sentimiento de culpabilidad: “no pude evitar preguntarme cuál de los dos tendría que ir a la horca”<sup>76</sup>, es decir “el protagonista se siente escindido entre la responsabilidad de los crímenes y la inocencia”.<sup>77</sup>

Como asevera Rebeca Martín, aunque ninguna de las hipótesis del narrador se confirma y tampoco se nos da una solución de este suceso, se puede dar una explicación bastante coherente de lo que pasó. El doble era el mismo Tom Booth, que, sin embargo, ya que pertenecía a otra dimensión, hizo elecciones distintas con respecto al narrador y no se fue para luchar en la guerra, sino que permaneció en su ciudad con

---

<sup>72</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 237.

<sup>73</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 201.

<sup>74</sup> Marías, “La canción de Lord Rendall”, cit., p. 116.

<sup>75</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 238.

<sup>76</sup> Marías, “La canción de Lord Rendall”, cit., p. 117.

<sup>77</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 238.

su familia.<sup>78</sup> Él tuvo, por lo tanto, el privilegio o la maldición, según los puntos de vista, de ver lo que habría pasado si él no se hubiera ido de su casa, se le permitió echar un vistazo a la negra espalda del tiempo, que es todo lo que se desconoce, todo lo que habría podido pasar y lo que todavía no ha ocurrido.<sup>79</sup>

El narrador no se siente por completo ni culpable ni inocente, porque el hecho en sí, el asesinato concreto, no lo ha llevado a cabo él, con sus propias manos, sino el otro, su doble, que se encuentra en otro tiempo, distinto al suyo, y que, por sus distintas elecciones, no puede ser igual a él por completo. Como se ha dicho antes, la experiencia singulariza al individuo y la memoria de estas dos personas tiene que ser distinta en algunos recuerdos. De hecho, eran su memoria y sus recuerdos, como el mismo narrador dice, que podían confirmarle que él tenía su propia identidad<sup>80</sup> y que él había estado durante aquellos cuatro años lejos de su casa. Si su sentimiento de inocencia se puede explicar de esta manera, su sentimiento de culpabilidad se puede explicar retomando lo que dijo Freud acerca del doble: además de redoblar, sustituir y hacer dudar de sí misma a una persona, el doble encierra todas las posibilidades de una persona que todavía no se han realizado.<sup>81</sup> Con respecto a “Gualta”, la revelación que conlleva la aparición del doble es distinta, ya que no muestra los fallos, las características negativas de una persona, sino sus posible y futuros fallos y flaquezas. Al narrador se le reveló su parte más oscura y ominosa, que, sin embargo, todavía no había aparecido, pero que podría aparecer en el futuro. Tom descubrió así su capacidad de matar a las personas a las que él amaba y, aunque no sabemos la causa exacta, él y nosotros que leemos conocemos, gracias a este suceso, como dice Peter Wheeler en *Tu rostro mañana*<sup>82</sup>, una posibilidad que llevaba en sus venas, el asesinato.

El doble y Tom, siendo la misma persona, comparten las mismas debilidades, en el fondo, en su parte más profunda son iguales y si el Tom de otra dimensión y otro tiempo ha cometido un asesinato, también él podría hacerlo. Tom se siente responsable no por lo que ha hecho, como tendría que ser por lo general, ya que la culpabilidad atañe a un individuo, es decir el que ha cometido actos contra una determinada regla

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 233, 238.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>80</sup> Alameda, “La voz narrativa como argumento constante”, cit., p. 84.

<sup>81</sup> Freud, “El perturbante”, cit., p. 287.

<sup>82</sup> Javier Marías, *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño*, Barcelona, Debolsillo Random House Maondadori, 2004, p. 114.

moral o jurídica<sup>83</sup>, sino por lo que podría hacer, tomando conciencia del mal que podría provocar. Hay que repetir, sin embargo, que ésta es sólo una de las posibles interpretaciones de este relato, aunque, como dice Rebeca Martín, ésta es la más coherente.

El doble, como dice el título del capítulo escrito por Rebeca Martín sobre el doble en los dos cuentos de Marías que se han analizado hasta ahora, provoca la destrucción de la biografía, o sea después de ver al propio doble la vida del narrador no puede ser la misma de antes, a menos que no quiera olvidar lo que ha descubierto. Lo que el doble enseña, de hecho, es algo que modifica la imagen que tenemos de nuestro pasado, descubriendo lo que hemos hecho sin darnos cuenta, y también las esperanzas que se refieren a nuestro futuro, puesto que éste ya no puede ser perfecto como se había imaginado.<sup>84</sup> El narrador, de hecho, tiene que enfrentarse con su parte más ominosa. Sabiendo que el Mal está ahí, dentro de él, él tiene que dominarlo si quiere que no se revele y esto es posible, una vez descubierta su existencia, a través del diálogo constante consigo mismo, que establece los valores de una persona y, como se ha dicho ya, su jerarquización, ayudándole a elegir las acciones mejores. La existencia de la conciencia aparece en una persona cuando ésta se da cuenta de que es, o sea existe, no sólo para los demás, sino también para sí misma. La conciencia, en otras palabras, nos muestra nuestra característica fundamental, o sea la de ser dobles, dos en uno.<sup>85</sup> Esta diferencia, que nos caracteriza y que se encuentra en cada persona, se actualiza a través del pensamiento, que no es otra cosa sino el diálogo del que se ha hablado antes, el diálogo entre estas dos partes de una misma persona.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Hannah Arendt, *Responsabilità e giudizio*, Torino, Biblioteca Einaudi, 2004, p. 128.

<sup>84</sup> Martín, "La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías", cit., p. 240.

<sup>85</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 159.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 160 y 162.

### 3. “CUANDO FUI MORTAL”

“Cuando fui mortal”<sup>87</sup> se publicó por primera vez en *El País Semanal* de Madrid y Barcelona en 1933 y, sólo en 1996, fue insertado en la segunda colección de cuentos de Marías, que lleva el mismo nombre. La colección *Cuando fui mortal* se caracteriza por tener una mayor unidad temática con respecto a *Mientras ellas duermen*, es decir todos los cuentos ahí reunidos hablan de relaciones de distintos tipos, o sea profesionales, amorosas y amistosas, en las que se encuentra “ambigüedad, misterio y tensión”.<sup>88</sup> En ellos, como se verá más adelante, los personajes son respetables europeos que se caracterizan por seguir, en las situaciones presentadas, sus pasiones, que los llevarán a consecuencias trágicas.<sup>89</sup> El cuento del que se va a hablar a continuación trata de unas relaciones amorosas, que se caracterizan por el chantaje y el adulterio. Además, “Cuando fui mortal” se distingue de los demás cuentos de esta colección, con la excepción de uno, “No más amores”<sup>90</sup>, por la presencia de lo fantástico.<sup>91</sup> En este cuento, de hecho, se encuentra otro elemento que es típico del género fantástico, junto con el doble, es decir el fantasma.<sup>92</sup> Ésta es la razón por la cual se ha elegido este cuento, para seguir con la investigación acerca de la responsabilidad, es decir por la relación que este relato entretiene, aunque pertenece a otra recopilación, más tardía, con los dos cuentos anteriores, que se centraban en el doble. Hay que subrayar que estos personajes fantásticos, el fantasma y el doble, sólo se encuentran en la narrativa breve de Javier Marías.<sup>93</sup> La ausencia de lo fantástico en sus novelas se puede explicar gracias a algunas reflexiones sobre la teoría del cuento. La brevedad es la característica principal de este género, constituyendo además la única certeza para la crítica actual sobre el cuento.<sup>94</sup> Este rasgo fundamental tiene la capacidad de determinar todos los demás elementos constitutivos del género, es decir la condensación, la concisión

---

<sup>87</sup> Javier Marías, “Cuando fui mortal”, en *Cuando fui mortal*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006, p. 57-68.

<sup>88</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 198.

<sup>89</sup> Elizabeth Judd, “Review of *When I was mortal*”, *The New York Times*, 21 de mayo de 2000, p. 22.

<sup>90</sup> Javier Marías, “No más amores”, en *Cuando fui mortal*, cit., p. 157-161.

<sup>91</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 198.

<sup>92</sup> Roas, “Perdidos en Redonda: Javier Marías y lo fantástico”, cit., p. 218.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Luis Beltrán Almería, “El cuento como género literario”, en Frölicher- Günter (por), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wein, Lang, 1997, p. 22.

expresiva y, como consecuencia, la intensidad.<sup>95</sup> Éstas conllevan la eliminación de los elementos que no son realmente necesarios para contar la historia. Las situaciones que se presentan, por lo tanto y como en el caso de los cuentos de Marías, son puntuales, constituyen un “viaje al centro”<sup>96</sup>, o sea van directamente al problema que se quiere tratar. Además, para poder representar de manera breve y condensada un determinado problema, las situaciones presentadas tienen que ser significativas.<sup>97</sup> A veces, la realidad no permite, porque no tiene ejemplos, representar de manera breve y eficaz determinados temas y problemas. Por esta razón probablemente, Marías acude a ese mundo fantástico, ya que sólo gracias al doble y al fantasma logra dar una visión inédita de la realidad, que permite reflexionar sobre dos aspectos de la vida interior del hombre: la relación que una persona entretiene consigo misma, que como en el caso de los cuentos anteriores es limitada o nula, y el limitado conocimiento al que está sometido el hombre, como se verá más adelante. La figura del fantasma, además, es importante para Marías, ya que la identifica con su propia figura de escritor.<sup>98</sup> De hecho, para él, el escritor es una figura que no corresponde a la persona que lleva su mismo nombre en la realidad, sino que aparece sólo en el momento en el que la vida de aquella se suspende, se apaga.<sup>99</sup> El escritor es como un fantasma, es decir está fuera del tiempo y del espacio, pero a veces aparece en el mundo, porque está preocupado por lo ocurre en ese mundo que ha perdido.<sup>100</sup> Además, hay que añadir, antes de seguir con el análisis, que existe otro elemento que, como también se verá más adelante, une estos cuentos. Éste es el estado de ánimo del narrador, que, como los demás, se ha enterado de algo que prefería no saber nunca.<sup>101</sup>

Con este cuento, Marías retoma la tradición de las historias de fantasmas<sup>102</sup>, pero no tal como se presentaba en los cuentos de esta tradición. El escritor añade a este género algunos elementos renovadores, o sea el hecho de que el fantasma aquí no es una figura que da miedo y que irrumpe en la vida de los vivos y la altera<sup>103</sup>, sino que presenta su

---

<sup>95</sup> José María Merino, “Un viaje al centro: cuento y novela corta”, en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 77.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>97</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en *Obra Crítica 2*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 373.

<sup>98</sup> Roas, “Perdidos en Redonda: Javier Marías y lo fantástico”, cit., p. 217.

<sup>99</sup> Elide Pittarello, Reseña a *Cuando fui mortal*, en *Rassegna Iberistica*, núm. 57, 1996, p. 67.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 239.

<sup>102</sup> Roas, “Perdidos en Redonda: Javier Marías y lo fantástico”, cit., p. 219.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 220.

estado de fantasma y sus capacidades y permite ver la vida desde otra perspectiva y darle un valor positivo con respecto a la vida en el más-allá. Además, por lo general, en los cuentos de fantasmas, el narrador no es nunca el fantasma mismo, sino que el que cuenta la historia o es un personaje cuya vida ha sido trastornada por la aparición de esta figura fantástica o un narrador neutro y que no forma parte de la historia.<sup>104</sup> En este caso, en cambio, es el fantasma en persona el que cuenta algunos sucesos de su vida, incluyendo también en estos su nueva condición de muerto.<sup>105</sup> El fantasma representa el otro, puesto que ya no pertenece al mundo de los vivos, pero el hecho de que hable permite humanizarlo, mostrar que todavía tiene una relación con los vivos y con su mundo de antes.<sup>106</sup> Él sigue teniendo una memoria y ésta, en la condición en la que se encuentra, como se verá luego, sigue ampliándose, adquiriendo informaciones. La memoria, como ya se ha visto, es una componente esencial de la identidad, ya que permite decir “yo soy ahora, porque me acuerdo de haber sido en pasado”; en otras palabras, ella es una garantía de la identidad y “la muerte es la disolución de la memoria”.<sup>107</sup> El fantasma de este cuento, por lo tanto, recordando y contando, muestra que no ha muerto de veras y por completo, sino que él vive “de forma simultánea en dos mundos sin pertenecer a ninguno de ellos”.<sup>108</sup>

En este cuento, como en los que se han tratado antes, el espacio dedicado a la acción es muy reducido y el narrador, con respecto a los narradores de los primeros dos cuentos, no actúa. Aquí, de hecho, el fantasma no cumple ninguna acción, ni siquiera la de desplazarse o mirar, como hacía Tom en “La canción de Lord Rendall”. La única cosa que hace este sobrenatural narrador es ver; él se convierte en un *voyeur*, como Tom, pero con la diferencia de que su ver es involuntario con respecto al otro, es parte de su nuevo estado, como el hecho de respirar para los vivos. En estas páginas, el narrador no sólo habla de su vida vista desde una perspectiva particular y privilegiada (la que adoptan todos los narradores de Marías<sup>109</sup>), que le permite ver la complejidad de la realidad (que no es una, sino que es múltiple y provisional<sup>110</sup>), sino también de su

---

<sup>104</sup> Rosalba Campra, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en E. Morillas Ventura (por), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, 1991, p. 59, *apud, ibidem*, p. 229.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> Alameda, “La voz narrativa como argumento constante”, cit., p. 84.

<sup>108</sup> Roas, “Perdidos en Redonda: Javier Marías y lo fantástico”, cit., p. 230.

<sup>109</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 213.

<sup>110</sup> *Ibidem*, pp. 204, 213.

muerte y de sus emociones y sentimientos, generados por su nuevo estado y por sus consecuencias.

Al principio del cuento, el narrador da inmediatamente noticia del cambio de estado que él sufrió, es decir de su muerte, diciendo cuál es su condición en el momento en el que escribe: “ahora que soy uno de ellos”<sup>111</sup>, es decir un fantasma. Su condición le permite confirmar lo que se dice de los fantasmas, o sea el hecho de que son tristes y que vuelven a los lugares de su vida, anticipando así su estado de ánimo, que hace indeseable su condición, y su incapacidad de alejarse del mundo de los vivos, no obstante su muerte. El hecho de que el nombre del fantasma se desconozca sirve quizá por marcar la difuminación de una parte de su identidad, después de la muerte, o la imposibilidad de reconocer su identidad, ahora que, para los vivos, él ya no es. El fantasma, luego, hace una reflexión sobre la relación que los vivos establecen con los hechos pasados y la que los muertos, en cambio, establecen con estos. El narrador se da cuenta de que los vivos “creen que el mundo comenzó con su nacimiento”<sup>112</sup>, es decir ellos no piensan en el pasado y en lo que desconocen, no se preguntan acerca de las personas que existieron antes de ellos o, dicho de otra manera, ellos tienen la posibilidad de no saber si no quieren, de olvidar, hasta que haya habido un pasado; lo que pasó y que ellos no vieron, mientras les dure la vida, puede permanecer en la negra espalda del tiempo, o sea oculto. Por el contrario, como atestigua el fantasma, él, ahora que ha muerto, lo sabe todo, conoce lo que pasó a lo largo de su vida con todos los detalles, porque logra ver todo el tiempo junto, ya que éste no pasa, sino que está todo ahí, simultáneo y eterno. Lo que se le niega al fantasma, por consiguiente, es la capacidad de olvidar, porque el tiempo no fluye y es imposible aprovechar la función mitigadora de éste, ya que él, o bien su carrera, permite a los hombres olvidar.<sup>113</sup> El hecho de que esté obligado por su condición a recordar toda su vida continua y detalladamente es, para el narrador, una maldición. En efecto, no sólo puede recordar los momentos felices o trágicos, o sea importantes de su vida, sino también los momentos de tedio, que fácilmente se olvidan por no tener importancia. Esta maldición, sin embargo, no representa el aspecto peor de su estado, que, en cambio, como él dice,

---

<sup>111</sup> Marías, “Cuando fui mortal”, cit., p. 57.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Fernando Valls, “Un estado de crueldad o el opio del tiempo: los fantasmas de Javier Marías”, en Jaime Pont (por), *Brujas, demonio y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, 1999, p. 364.

está representado no por el recuerdo, sino por la omnisciencia. Esto hace de este fantasma un narrador omnisciente<sup>114</sup>, a diferencia de casi todos los narradores en las obras de Marías, cuyo conocimiento es limitado e influye negativamente en su conducta. Él, de hecho, descubre cosas que, aunque atañeron a su vida y fueron fundamentales, él no sabía, o porque se llevaron a cabo a escondidas, o porque él no tenía la capacidad de ver, entender e interpretar las señales. Descubre, de esta manera, por lo tanto, los hechos y las conversaciones a las que no asistió y, además, las intenciones de las personas a las que él quería. Otra vez, por consiguiente, el narrador puede ver la realidad desde una perspectiva más completa y, en este caso, no sólo por lo que se refiere a sí mismo, sino también a los demás. De hecho, ahora él puede ver más allá de las apariencias<sup>115</sup> y descubre la verdad completa. Por todas estas razones, el narrador define su condición como un “estado de crueldad”<sup>116</sup>, ya que lo de que él se entera no son cosas positivas, que le permiten ver su vida de una manera feliz, sino negativas. Los sucesos que se le muestran son hechos que tiñen su vida de crueldad, chantaje y engaño y que le hacen añorar su estado anterior<sup>117</sup>, el de vivo, en el que él estaba relativamente contento, pudiendo olvidar e ignorar una parte de las cosas que influyeron en su vida.

Los sucesos que se le revelan al fantasma son tres y se refieren al chantaje sufrido por el padre del narrador en la época de Franco, el adulterio de su mujer Luisa y la manera en la que se produjo su muerte, incluyendo también el móvil.<sup>118</sup> Por lo que atañe a los primeros dos descubrimientos, el adulterio y el chantaje, el narrador consigue ver cómo las apariencias, lo que él creía ser la verdad, no corresponden, en cambio, a la realidad.<sup>119</sup> En efecto el doctor Arranz, viejo amigo de familia al parecer, y Luisa, supuestamente mujer cariñosa y amable, le mostraron al narrador cuando él todavía estaba vivo sólo una parte de ellos mismos, la parte positiva, con la cual ocultaban la parte negativa y mala de ellos, que no sólo perjudicó la vida del narrador, sino también la de sus padres. El doctor Arranz era un hombre al que él recordaba con cariño y simpatía y que a menudo visitaba a sus padres por las noches. El fantasma, al principio,

---

<sup>114</sup> Elide Pittarello, “Prólogo”, en Javier Marías, *Cuando fui mortal*, cit., p. 9.

<sup>115</sup> Martín, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, cit., p. 239.

<sup>116</sup> Marías, “Cuando fui mortal”, cit., p. 59.

<sup>117</sup> Roas, “Perdidos en Redonda: Javier Marías y lo fantástico”, cit., p. 230.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>119</sup> Pittarello, “Prólogo”, en Javier Marías, *Cuando fui mortal*, cit., p. 9.

nos da la visión que él tuvo siempre, a lo largo de su vida, de este individuo, es decir lo veía como “un hombre agradable que sonreía siempre”, cuya mano era “ la mano del médico que tranquiliza”, “que pone a salvo”, “una mano aseguradora y firme”<sup>120</sup> y, además, este doctor era “ el ídolo de los niños”.<sup>121</sup> En otras palabras, una persona buena, amable y divertida, que se oponía a la figura del padre<sup>122</sup>, puesto que éste reía muy poco y era “taciturno y apuesto con un poco de melancolía”.<sup>123</sup> No obstante la apariencia positiva del doctor y negativa del padre, el fantasma, descubriendo la verdad, da un vuelco a este primer e incorrecto juicio y se da cuenta de que aquella mano que ponía a salvo era también la mano “que persuade y exige”.<sup>124</sup> El médico, de hecho, aprovechándose de su posición favorable al régimen de Franco (“bigotito cortante”<sup>125</sup>) y de la sospechosa y dudosa justicia de este último, que no necesitaba pruebas evidentes de culpabilidad, chantajeó al padre del fantasma, León, exigiendo acostarse con su madre hasta que se le antojara. El narrador sólo ahora se da cuenta de que le tenía simpatía a un hombre malo, que hizo sufrir a su padre y destruyó su familia, ya que, cuando el chantaje se acabó, la relación entre el padre y la madre no se caracterizó por el amor, sino por el resentimiento. Hablando, en cambio, de Luisa, el fantasma dice que con ella pasó los últimos años de su vida con “tranquilidad y contento”<sup>126</sup>, de hecho ella se comportó con él de una manera cariñosa, paciente y atenta, no mostrando, por el contrario, lo que era de verdad. Luisa, como también hacía él, traicionaba a su marido y, para liberarse de él y vivir libremente con su amante, Manolo Reyna, ella y éste contrataron a un sicario para que lo matara. Las apariencias, aquí también, se niegan y se muestra lo que las personas de su vida pensaban y hacían realmente sin que él lo supiera y se diera cuenta. Los amantes, Arranz y Reyna, se ponen en relación a través de un elemento que caracteriza a los dos, es decir el bigote, que los une en el mal que hicieron, respectivamente el chantaje y la instigación del asesinato. Hay, además del bigote, otros elementos que, como éste y como la mano del doctor, pasan de ser elementos positivos e indiferentes, en el sentido de que son objetos cotidianos y útiles,

---

<sup>120</sup> Marías, “Cuando fui mortal”, cit., p. 59.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>122</sup> Para la relación entre el narrador y Arranz y la oposición entre éste y el padre del narrador, véase Enrique Turpin, “La sutil omnisciencia del fantasma: “Cuando fui mortal”, de Javier Marías”, *La nueva literatura hispánica*, núm. 2, 1998, pp. 137-140.

<sup>123</sup> Marías, “Cuando fui mortal”, cit., p. 60.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 63.

a ser objetos que pueden relacionarse con el mal o provocarlo. Estos elementos son el estetoscopio (como el que usaba Arranz), cuya frialdad ya no saludable, sino violenta, se compara con la frialdad del instrumento utilizado para el asesinato, y el martillo del narrador, que era también el arma utilizada por el asesino. Antes de hablar de la importancia de estos elementos y de su significado, que repite de alguna manera lo que se puede desprender del comportamiento de Arranz y Luisa y que se relaciona con la crueldad de estos descubrimientos y con la responsabilidad del narrador, hay que hablar de otro elemento, o mejor dicho, de una palabra que se repite muchas veces en este cuento.

Cuando el fantasma cuenta lo que pasó y que no sabía cuando estaba vivo, utiliza continuamente, para introducir sus descubrimientos, el verbo “ver”, conjugado en la forma pronominal de la primera persona del presente de indicativo, o sea “veo”. Antes de hablar del verbo, es importante subrayar el uso del presente de indicativo, ya que aporta un cierto valor a lo que se dice después de éste. Aquí, el presente de indicativo no se utiliza para indicar algo que está pasando en el momento en el que el fantasma escribe, ya que como dice él mismo, el tiempo no transcurre, sino que está todo ahí, y, por lo tanto, “decir ‘ahora’ es tal vez falacia”.<sup>127</sup> Este tiempo verbal, en cambio, como dice Marías en su ensayo “Fragmento y enigma y espantoso azar”, se puede utilizar para que lo que se dice se vea como una verdad atemporal y absoluta<sup>128</sup>, que es lo que el fantasma, gracias a su estado, conoce. Si el tiempo presente nos da la idea de la verdad, el verbo “ver” la refuerza, ya que, en la cultura occidental, el sentido al cual se refiere está relacionado con el conocimiento, es decir “ver” significa “conocer”.<sup>129</sup> Esto se refleja en la lengua también, puesto que “ciò che è originariamente pertinente alla visione diventa ben presto anche requisito della conoscenza”<sup>130</sup>, como por ejemplo “claridad”, que vale tanto para el ámbito de la percepción visiva, como para la comprensión. Ver es el vehículo a través del cual se puede llegar a la verdad, de hecho, como dice Umberto Curi “la verità tende a coincidere con la capacità di assurgere a quella forma di superiore *visione*, in cui propriamente consiste la *conoscenza*”.<sup>131</sup>

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>128</sup> Javier Marías, “Fragmento y enigma y espantoso azar”, en *El momarca del tiempo*, Madrid, Reino de Redonda, 2003, p. 113.

<sup>129</sup> Curi, *La forza dello sguardo*, cit., p. 9

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 11.

El fantasma de este cuento se relaciona con Javier Santín y Tom Booth, porque también él padece la sensación de lo siniestro. Como ya se ha dicho, Freud atribuye lo siniestro a la vuelta de una creencia infantil o primitiva que había sido reprimida. Umberto Curi, en su ensayo sobre el poder que tiene la mirada, va más allá con respecto a Freud y descubre un origen de lo siniestro también en el caso del sosia, más profundo y que se relaciona con la vista.<sup>132</sup> La vista del doble, en los capítulos anteriores, de hecho, tenía la capacidad de mostrar lo que estaba presente y existía, pero que no era visible: lo que les pasó a Javier y a Tom, en efecto, fue que, gracias al doble, lograron descubrir su parte ominosa. Algo parecido le pasa aquí también al fantasma, que, merced a su condición, descubre lo que antes no podía ver y saber, o sea la parte mala de Arranz y de Luisa, a quienes les tenía cariño y amaba. Lo siniestro, por lo tanto, según dice Curi, se genera a partir de una visión, que tiene la capacidad de enseñar a quien ve la división, la no correspondencia y la imposible coincidencia entre la apariencia y la realidad.<sup>133</sup> El doctor Arranz y su mano, Luisa, el “bigotito cortante” y, además, el estetoscopio y el martillo respectivamente son personas y objetos que provocan en el fantasma la sensación de lo siniestro, ya que su aspecto, su aparente ser, no corresponde a su esencia o identidad. Éstos se consideran familiares ( la familiaridad de la que habla Freud en su ensayo), se creía conocerlos, eran tranquilizadores, útiles, pero, ahora que se logra ver la verdad, quien ve se da cuenta de que no los conocía y de que en realidad son peligrosos y amenazantes.<sup>134</sup> Lo verdaderamente siniestro es descubrir que es imposible ser único, es decir la identidad no corresponde nunca a la unicidad, o sea ser uno, sino a la alteridad<sup>135</sup>, ya que somos dobles y nuestra identidad se compone tanto del yo como del yo mismo, que es la parte más profunda de nosotros. Por esto, Santín no tiene éxito en la búsqueda de su unicidad, puesto que él no puede, nadie puede, ser único, convirtiendo la búsqueda de la identidad, entendida como unicidad, una tarea inútil y dirigida al fracaso.<sup>136</sup>

Ver, además de provocar lo siniestro, se convierte en una fuerza, en un poder, cuando se une con la capacidad de no ser visto, de ser invisible<sup>137</sup> y, por consiguiente, ver se

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, pp. 32-33. El sentimiento de lo siniestro, en efecto, es la consecuencia de una disociación entre visibilidad y presencia.

<sup>133</sup> *Ibidem*, pp. 33, 41.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>136</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 159.

<sup>137</sup> Curi, *La forza dello sguardo*, cit., pp. 17-18.

puede relacionar con la fuerza y no ver, en cambio, con la debilidad: quien no ve y no sabe es débil y está destinado a ser sometido por el otro. Lo que los narradores de los que se ha hablado hasta ahora descubren es el mal, la parte mala que o existe dentro de ellos o fuera, en los demás. Ellos, gracias a este descubrimiento, obtuvieron un poder. Ellos, de hecho, puesto que ahora ven y saben que existe algo que, estando dentro de las personas, no es visible, tienen el poder de dominarlo si quieren. Lo amenazante del mal, de hecho, como dice Curi hablando del Hombre de la Arena<sup>138</sup>, está representado por su capacidad de ocultarse a la vista y al conocimiento y, por lo tanto, la de hacer creer que no existe. Esto confirma lo que dijo Sófocle, es decir el hecho de que el hombre es la cosa más terrible, de hecho, el hombre no se conoce, es un misterio también para sí mismo<sup>139</sup> y no sabe prever y obstaculizar el mal.

Estos hombres tienen el poder de ser mejores, gracias a esta revelación. Saber es poder, pero saber constituye también una responsabilidad, o sea si se conoce el mal que se puede provocar a los demás o lo que otros pueden provocar se tiene la responsabilidad de aceptar esta parte de sí mismos o de otra persona y, si no se quiere ser malvados, sino hacer el bien, permanecer alerta para que esta faceta ominosa no se realice, generando el mal. Entre los tres, sin embargo, hay una diferencia. De hecho, Tom y Javier descubren todo esto cuando todavía están vivos y tienen la posibilidad de actuar contra el mal que está en ellos, mientras que el fantasma ya no puede hacer todo esto, ya no tiene cuerpo para actuar y una boca para hablar, sólo ha permanecido, después de su muerte, su conciencia<sup>140</sup> y, por lo tanto, los que tienen una mayor responsabilidad son Javier y Tom. No obstante esta posibilidad que se les ofrece, como se ha visto, Javier prefiere olvidar lo que ha pasado y su descubrimiento. Por lo que se refiere a Tom, en cambio, no sabemos lo que quiere hacer, sólo nos quedamos con su sentimiento de culpabilidad. Las esperanzas de que, por lo tanto, uno de ellos se aproveche de su poder sólo las encontramos en el futuro de Tom, ya que el otro, olvidando, muestra su voluntad de no actuar, de no reaccionar, absteniéndose de la elección entre el bien y el mal. Con el olvido, una persona rechaza su capacidad de pensar, de dialogar consigo misma, ya que el pensamiento, que es una manera para

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>140</sup> Roas, "Perdidos en Redonda: Javier Marías y lo fantástico", cit., p. 226.

examinar un tema o un suceso<sup>141</sup>, como nos muestra Hannah Arendt, está relacionado con el recuerdo. Sin éste no se puede volver atrás y reflexionar sobre las cosas.<sup>142</sup> Olvidar, por lo tanto, significa no querer actuar ni contra ni a favor del mal, no elegir, ignorándolo y aumentando, como consecuencia, los posibles peligros para sí mismos y para los demás<sup>143</sup>, sólo para vivir en una ficticia e ilusoria felicidad. El narrador de “Cuando fui mortal”, como Javier, quiere olvidar lo que ha descubierto, pero, por el hecho de que su condición es distinta con respecto a la de Santín, no se puede considerar su deseo como el del otro. No se puede saber lo que el narrador habría hecho si hubiera descubierto la verdad cuando estaba vivo, si habría olvidado todo o si lo habría aceptado y utilizado para hacer la cosa mejor e impedir el mal. Su deseo de olvidar puede ser, en cambio, una consecuencia de su estado, es decir él quiere olvidar porque ya no puede hacer nada para remediar a todo ello, evitar su asesinato y adoptar una actitud distinta por lo que atañe a Arranz; su pensamiento y su saber ahora no pueden convertirse en una acción eficaz.<sup>144</sup>

Al final, el fantasma dice cuál es el único consuelo con el cual puede contar en su estado, o sea el hecho de que Luisa, cuando morirá, también lo conocerá todo<sup>145</sup>, es decir descubrirá la traición del marido y verá continuamente su crimen. Su conciencia, lo único que le quedará, no le dejará descanso. Su castigo será recordar lo que ha hecho, sin la posibilidad de olvidar como sucede en la vida. Esta condición del fantasma puede hacer reflexionar sobre lo que dijo Sócrate, es decir que es mejor sufrir, padecer el mal, en lugar de hacerlo.<sup>146</sup> Esto significa que lo peor que pueda pasarnos no es el mal, sino estar en conflicto con nuestro yo, con nuestra conciencia a causa del mal que hemos provocado.<sup>147</sup> Nosotros somos dobles y tenemos que con-vivir con nuestro yo. En este cuento, se tiene que hacerlo también en la muerte, durante toda la eternidad y, por lo tanto, lo más terrible sería estar en conflicto con nuestra parte interior, de la que, a diferencia de los demás con los que vivimos, no podemos liberarnos<sup>148</sup>, por mucho que intentemos hacerlo olvidando. Lo más importante a la hora de actuar, entonces, no son

---

<sup>141</sup> Sócrate, *apud*, Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 78.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>144</sup> Elide Pittarello, “Contar con el miedo”, cit., p. 14.

<sup>145</sup> Roas, “Perdidos en Redonda: Javier Marías y lo fantástico”, cit., p. 228.

<sup>146</sup> Sócrate, *apud*, Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 258.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 77.

los demás o las reglas que nos imponen, sino el respeto hacia nosotros mismos, hacia nuestra conciencia.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 57.

#### 4. “CONTUMELIAS”

En el cuento que se acaba de analizar, se introduce, aunque no es su tema principal, el tema del delito por amor, ya que el fantasma pudo alcanzar esa condición, desde la cual cuenta parte de su vida y su muerte, sólo gracias al asesinato llevado a cabo por su mujer, cuya finalidad era la de vivir con su amante, sin que el marido la obstaculizara de alguna manera. A continuación, por lo tanto, se analizarán los cuentos que se relacionan con este tema y con el del *eros*, es decir aquellos en los que el narrador u otros personajes cumplen acciones delictivas a causa de estas pasiones, que tienen el poder de influir en sus conductas.

El primer relato del que se va a hablar en este capítulo es “Contumelias”<sup>150</sup>, que forma parte de *El monarca del tiempo*, que fue presentado en 1978 por el mismo autor como novela<sup>151</sup>, aunque se compone de cinco textos independientes, distintos<sup>152</sup>, o sea tres relatos, un ensayo y también una pieza teatral. Este cuento, después de su primera publicación en 1978, no volvió a ser publicado hasta 2003, periodo en el cual sólo se dieron a la imprenta, pertenecientes a este libro, dos cuentos, es decir “Portento, maldición”<sup>153</sup> y “El espejo del mártir”<sup>154</sup> en *Mientras ellas duermen*, y el ensayo, “Fragmento y enigma y espantoso azar”<sup>155</sup> en *Literatura y fantasma*.<sup>156</sup>

En “Contumelias” no se encuentran crímenes cuyo móvil es el amor, más bien en él no se encuentran crímenes. Esto, por lo tanto, dejaría este cuento fuera del grupo de los relatos que se caracterizan por delitos por amor, pero, no obstante esto, “Contumelias” nos permite analizar una actitud que en algunos casos puede aumentar la posibilidad de que estos crímenes se realicen. La actitud de la que se habla, y de la que ya se ha hablado en los capítulos anteriores, es la incapacidad de saber lo que se quiere, asumiendo la consiguiente responsabilidad que esto conlleva, y, otra vez por lo tanto, la dificultad de relacionarse con el propio yo. Este cuento, por consiguiente, funciona

---

<sup>150</sup> Javier Marías, “Contumelias”, en *El monarca del tiempo*, cit., p. 117-146.

<sup>151</sup> Javier Marías, “Nota previa”, en *El monarca del tiempo*, cit., p. 11.

<sup>152</sup> Elide Pittarello, *Reseña a El monarca del tiempo*, *Rassegna Iberistica*, núm. 5, 1979, p. 66.

<sup>153</sup> Javier Marías, “Portento, maldición”, en *Mientras ellas duermen*, cit., p. 69-89.

<sup>154</sup> Javier Marías, “El espejo del mártir”, en *Mientras ellas duermen*, cit., p. 47-68.

<sup>155</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2007, p. 396.

<sup>156</sup> Javier Marías, “Nota previa”, en *El monarca del tiempo*, cit., p. 12.

como puente entre este tema, ya tratado, y el tema del amor en el relato “En el tiempo indeciso”<sup>157</sup>, que se analizará en el capítulo siguiente.

Por lo que se refiere a la estructura de este cuento, “Contumelias” se distingue de la mayoría de los demás cuentos de Marías por su división interna. De hecho, el texto está dividido en ocho partes, de las cuales cuatro son fragmentos narrativos, que se alternan a las cuatro partes restantes, que abarcan, cada una, una acotación y una intervención del yo, es decir del narrador.<sup>158</sup> Como este relato se centra sólo en las reflexiones de un único personaje<sup>159</sup>, es decir el narrador, se alternan aquí las reflexiones que el narrador lleva a cabo a solas y las que, en cambio, están dirigidas a la mujer.

Este cuento empieza, después de una cita de John Webster, que luego se repetirá al final, cobrando mayor sentido, con una parte narrativa que introduce la historia, dándonos algunas informaciones acerca del lugar, de los personajes y de sus finalidades. Otra vez, también en este cuento, se encuentra a un narrador homodiegético, del cual además se desconoce el nombre, que nos presenta la historia: él y una mujer, que sólo en la parte siguiente se descubrirá ser su hermana, viajaban en tren para concluir un negocio “de cuestionables beneficios y de aún más dudoso beneficiario”.<sup>160</sup> El tipo de negocio del que se habla no se aclara, sino que se deja implícito, ya que, por lo que se dice, se puede intuir que el objeto de este negocio era una boda. El estado de ánimo que domina es la indecisión. El narrador, de hecho, dice dos veces que él y ella emprendieron aquel viaje “con el razonamiento suspendido y el ánimo indeciso”.<sup>161</sup> Esto quiere decir que, junto con el hecho de que ni los beneficios ni el beneficiario de este negocio estaban claros, la decisión de llevar a cabo esta empresa fue tomada sin una seria reflexión previa, que pudiera convencerlos de manera firme de que lo que ellos iban a hacer era lo que querían hacer de veras. Parece que, en realidad, no hubo una verdadera decisión detrás de esta boda concertada por motivos económicos, sino sólo la aparente falta de otra opción, que los llevó, sin su firme voluntad, a dirigirse hacia la casa del futuro marido de la mujer, un banquero de Bruselas. Además, lo que también muestra que este negocio no fue acogido de manera feliz por los dos pasajeros es la manera en la que el narrador habla del año en el que se

---

<sup>157</sup> Javier Marías, “En el tiempo indeciso”, en *Cuando fui mortal*, cit., p. 145-156.

<sup>158</sup> Alonso Santos, “*El monarca del tiempo* de Javier Marías”, *Reseña*, núm. 21, 1979, p. 16-17.

<sup>159</sup> Pittarello, *Reseña a El monarca del tiempo*, cit., p. 68.

<sup>160</sup> Marías, “Contumelias”, cit., p. 120.

<sup>161</sup> *Ibidem*, pp. 119, 121.

celebró la boda, o sea “año funesto”<sup>162</sup>, y de lo que les aguarda a los dos, sobre todo a la mujer, a causa de éste, es decir un “destino de catadura ominosa”.<sup>163</sup> Estas palabras pueden hacer imaginar, aunque no se sabe con seguridad, ya que el final es abierto, que esta elección podría haber llevado a un final trágico.

En esta primera parte, el narrador hace una reflexión sobre el azar y el tiempo, que no sólo es importante por lo que se refiere a este cuento, sino también para todo el libro, ya que Marías, en algunos casos, pone de relieve “ciertas experiencias que ninguna ley hipotética, sobre la que ha crecido la ciencia, ha podido sustraer a los reveses del destino”.<sup>164</sup> El beneficiario del negocio tendría que ser ella, dice el narrador, pero puede que el tiempo y el azar provoquen un cambio, por el cual ella ya no sería la beneficiaria sino sólo él por la suma de dinero ganada gracias al trato. El tiempo y el azar aquí son lo mismo, como dice el narrador, de hecho el tiempo corresponde al azar porque nosotros, los hombres, no tenemos la capacidad de conocer el futuro, ni siquiera el pasado y el presente por completo, como se puede ver en otras obras de Marías (“Cuando fui mortal”, con respecto al pasado, y *Mañana en la batalla piensa en mí*<sup>165</sup> por lo que se refiere al presente). Por lo tanto, se ve que, como dice Elide Pittarello, “la transitoriedad incesante de las cosas no permite tener puntos de referencia inmutable”.<sup>166</sup>

En la segunda parte, el narrador dice lo que, aprovechando del hecho de que sus compañeros de viaje se habían dormido, él dijo a su hermana, dados los signos de sufrimiento por lo que estaban a punto de hacer (“esa expresión que a pesar del disimulo está a un paso de la compunción”<sup>167</sup>, “el ceño fruncido y el mordisqueo de los labios”<sup>168</sup>), para convencerla de que lo que habían elegido hacer era lo mejor que se podía esperar, “la única felicidad [...] posible”.<sup>169</sup> El narrador a lo largo de todo el cuento y a lo largo de todo el viaje intenta, a través de distintos métodos y razonamientos, convencerla de esto. Son tres los momentos y los métodos en los que

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>164</sup> Elide Pittarello, “Guardar la distancia”, en *El hombre que no parecía querer nada*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 1996, pp. 15-16.

<sup>165</sup> Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006.

<sup>166</sup> Pittarello, “Guardar la distancia”, cit., p. 16.

<sup>167</sup> Marías, “Contumelias”, cit., p. 122.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>169</sup> *Ibidem*, pp. 126-127.

trata de hacerlo y que corresponden a la segunda, a la cuarta y a la sexta parte. El primer intento se realiza a través de la oposición entre las consecuencias de las dos distintas opciones que ella tiene, o sea casarse o quedarse soltera. Lo que hace el narrador no es, en realidad, mostrar a su hermana las verdaderas posibles consecuencias, sino que ensalza el casamiento, como si pudiera darle una inmunidad total, también con respecto al sufrimiento, ya que ella podía vivir en la total indiferencia, gracias a la ausencia de responsabilidad y de memoria, en un ingenuo y ficticio contento, como el de un niño. Por el contrario, la posibilidad de quedarse soltera se le presenta como si llevara al sufrimiento y a la muerte, describiéndola como si fuera una larga y dolorosa bajada al infierno. En la cuarta parte, el narrador cambia su estrategia, es decir le dice que ella tiene que vivir su vida para él, para su diversión, además de la de ella. De hecho, ella tendría que burlarse de su marido, humillarlo, para obtener así el mando, someterlo a ella, y para ser libre y divertirse con su hermano, gracias al cuento de los fallos del marido, presentado como único culpable del negocio. Como tampoco esto logra convencer a su hermana, ya que no le responde, en la sexta parte, se encuentra el tercer intento del narrador, que cambia por completo su visión. De hecho si antes ella tenía que someter a su marido y tomar ella el poder, ahora lo que tiene que hacer es buscar la armonía con su marido, es decir algo que, según el razonamiento llevado a cabo por el hombre, sólo se obtiene a través del establecimiento de las jerarquías y, por consiguiente, por medio de la sumisión de su hermana al marido.

El hermano, por lo tanto, aconseja a su hermana adoptar una entre tres distintas actitudes para enfrentarse a la vida con su marido, es decir primero la indiferencia, que se presenta como algo positivo, la crueldad hacia su marido, convirtiéndose en una persona detestable, y, como última opción, la sumisión y la obediencia. Las tres se presentan a través de un razonamiento que hace parecer lógico todo su discurso, aunque esto, en realidad, es sólo una apariencia. El mismo narrador, de hecho, admite en la séptima parte, lo que constituye sus razonamientos es el sofisma, que es un razonamiento muy complicado, que, aunque parece y se presenta como lógico, en realidad, no lo es, no tiene sentido.<sup>170</sup> Él aprovecha el poder de persuasión de la lengua y, por medio de razonamientos complejos, intenta hechizar a su hermana y distraerla del contenido de su discurso, que no tiene sentido.<sup>171</sup> Él sabe perfectamente, por lo

---

<sup>170</sup> Para la definición de “sofisma”, véase Diccionario de la lengua española, [www.rae.es](http://www.rae.es), s.v.

<sup>171</sup> Santos, “*El monarca del tiempo* de Javier Marías”, cit., pp. 16-17.

tanto, que lo que dice no es verdadero, pero esto no le importa, lo que tiene que hacer es convencer a su hermana y todo vale para ello (“su convencimiento urge”<sup>172</sup>), hasta hablarle como si fuera “una necia, un ser entontecido y trivial”.<sup>173</sup> El fin, en este caso, se muestra más importante con respecto a los medios y, de nuevo, por consiguiente, como en el caso de “Gualta”, para el hermano, el fin justifica los medios. No le importa que su hermana viva una vida sin felicidad y ficticia, es decir actuando como si fuera una actriz en la tablas, viviendo una vida que no es la suya, más bien le dice que hay que hacerlo. Se utilizan, de hecho, muchos términos que están relacionados con el teatro, es decir, por ejemplo, “debut”, “reparto” y “tablas”.<sup>174</sup> Además, cada vez que el narrador habla, en las cuatro partes dramáticas, en las acotaciones y en el discurso directo, se puede desprender el momento del día en el que se desarrolla este diálogo sin respuesta, “frustrado”<sup>175</sup>, es decir por la noche. Aquí, como ya se ha visto en “La canción de Lord Rendall”, la noche y la oscuridad, no indican el conocimiento y, por consiguiente, la verdad, sino que reflejan la confusión y la incertidumbre de la mujer, ante estos insidiosos razonamientos.

Volviendo al tema del azar, ahora se puede comprender la importancia que tiene este elemento en este cuento, de hecho constituye el móvil de la acción del narrador, o sea la búsqueda de un marido a su hermana y el intento de convencerla a que se case, frente a su reticencia. El azar constituye un límite para el hombre, que como afirma Fernando Savater, es un ser “potencialmente infinito”<sup>176</sup>, es decir tiene una voluntad, un querer abierto a todo lo posible<sup>177</sup>, pudiendo hacer y ser todo lo que quiere. A esta voluntad y a la acción del hombre se les opone el mundo, que con su resistencia estorba el impulso dinámico del hombre, desde el cual se genera la acción.<sup>178</sup> Los obstáculos que el mundo le opone al hombre son distintos, pero los que destacan son la muerte y el azar o el tiempo. Por lo que se refiere a la primera, ésta impide al ser humano ejercer su voluntad infinitamente, mientras que los segundos impiden al hombre tener un conocimiento ilimitado, puesto que el del hombre es limitado, no abarca por completo ni siquiera el

---

<sup>172</sup> Marías, “Contumelias”, cit., p. 131.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 119, 125-126.

<sup>175</sup> Santos, “*El monarca del tiempo* de Javier Marías”, cit., pp. 16-17.

<sup>176</sup> Savater, *Invitación a la ética*, cit., p. 26.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>178</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

presente, “entre su saber [el del hombre] y la vida media el abismo”.<sup>179</sup> Los hombres no conocemos el futuro, podemos imaginarlo sólo a través de algunas previsiones, que sin embargo no logran tomar en consideración los reveses del tiempo, los cambios que el azar puede provocar imprevisiblemente y que prueban la ineficacia de cualquier previsión.<sup>180</sup> No obstante esto, la falta de conocimiento da miedo y, frente a la duda, debida a la “inaprehensible sustancia del mundo”<sup>181</sup>, el hombre pierde la razón y deja la ética aparte.<sup>182</sup> El hermano no mantiene, de hecho, una relación ética con la mujer, puesto que no se mantiene entre los dos una relación recíproca, sino una relación jerárquica. Fernando Savater, en el tercer capítulo de su libro, *Invitación a la ética*, habla de la relación entre el hombre y los demás y explica qué significa mantener una relación ética. El hombre busca en los demás la confirmación de que su yo es “una totalidad abierta y autodeterminada”<sup>183</sup>, es decir un ser ilimitado, que se opone a las cosas, ya que, a diferencia de éstas, él tiene la posibilidad de cambiar. Esta confirmación sólo se puede encontrar en otros objetos infinitos, es decir otros hombres, que, por lo tanto, tienen las mismas posibilidades que el yo tiene, creando una relación recíproca<sup>184</sup> de confirmación, que se basa en la igualdad. El hecho de que la mujer se encuentre en una posición inferior con respecto a su hermano se ve a través de la palabra, del discurso. En efecto, aunque los personajes son dos, el único que habla es el hermano. Esto hace que este cuento, no obstante la presencia del discurso directo y, por lo tanto, de la acción dramática, sea un monólogo. A través de su soliloquio, el narrador ocupa toda la narración, sin que nadie se le oponga con otro discurso, de manera que no existe otra opción alternativa.<sup>185</sup> Su discurso, sin una respuesta por parte de la mujer, se convierte en el único discurso posible, que elimina todas las demás posibilidades y se transforma en algo muy parecido a una orden. Esto le permite ejercer el poder, el mando sobre su hermana, que se ve rebajada a una posición inferior.<sup>186</sup>

Para convencer a su hermana, el hombre no utiliza ni la amenaza, ni una orden en sentido propio, sino que utiliza, como se ha visto antes, el sofisma. Él, en lugar de obligar a su hermana a hacer lo que él quiere de manera violenta, desempeña el papel

---

<sup>179</sup> Elide Pittarello, “Prólogo”, en *El monarca del tiempo*, cit., p. 18.

<sup>180</sup> Pittarello, “Guardar la distancia”, cit., p. 16.

<sup>181</sup> Pittarello, “Prólogo”, en *El monarca del tiempo*, cit., p. 18.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> Savater, *Invitación a la ética*, cit., p. 33.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>185</sup> Luis Suñen, “La experiencia del lenguaje”, *Ínsula*, núm. 385, 1978, p. 5.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

del hermano que le aconseja lo que es mejor para ella, aparentando ser envidioso de lo que a ella, con esta boda, le ha tenido guardado el destino. Él, de esta manera, no parece un hombre que quiere casar a su hermana con otro hombre que podría también ser una persona mala sólo para ganar el dinero prometido, no importándole el futuro y la felicidad de ella. Por el contrario, él parece el hermano bueno, que sacrifica el cotidiano trato con su hermana para que ella sea feliz, y, por lo tanto, un hombre que actúa sólo para el bien de ella. Simona Forti habla de esta actitud, aunque en un escenario más amplio, es decir en la relación entre los que gobiernan y los que son gobernados, diciendo que el mal se realiza muchas veces a través de un engaño, es decir el mal se disfraza de bien para alcanzar el dominio y la sumisión de las personas.<sup>187</sup> Esto es lo que hace el narrador, es decir utiliza la mentira para obtener la obediencia.<sup>188</sup> No obstante el comportamiento anti-ético e irresponsable del hermano, que no piensa en las posibles consecuencias negativas de lo que hace, el culpable de esta acción, es decir la contratación del casamiento y el casamiento mismo, no es sólo él. Como hace notar Simona Forti, en este tipo de relación, es decir política, en la que hay una jerarquía<sup>189</sup>, obtenida en este caso por medio de la persuasión, esto no basta. Para establecer la superioridad con respecto a los demás, no es suficiente disfrazarse de bien, se necesita otro elemento que lleve a las personas, en este caso a la hermana, a aceptar el poder y las consiguientes sumisión y obediencia.<sup>190</sup> Este elemento, que lleva a la mujer a rechazar su libertad y su posibilidad de oponerse a la decisión de su hermano, es la debilidad, que delata su inseguridad por lo que se refiere a lo que ella quiere verdaderamente. Ella, aunque sabe por los signos que delatan sus emociones, que probablemente ello no es lo que ella quiere, no asume su responsabilidad. La libertad es un “dono avvenenato”<sup>191</sup>, porque hay que tener el valor para elegir<sup>192</sup>, ya que, si la elección se revela incorrecta o inadecuada, la persona tiene que sufrir las consecuencias de ella. La mujer no sabe lo que pasará en su vida, no puede prever el futuro y por eso rechaza su posibilidad de actuar libremente, no para evitar el error, sino para evitar la responsabilidad que conlleva. Los culpables, los responsables, por lo tanto, son dos: el hombre, que ejerce el mal de manera astuta, y la mujer, que es indecisa, no tiene una

---

<sup>187</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 213.

<sup>188</sup> Para esta estrategia, véase *ibidem*, p. 215.

<sup>189</sup> Savater, *Invitación a la ética*, cit., p. 33.

<sup>190</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 216.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 217.

voluntad firme y el valor para asumir su responsabilidad y deja que sean los demás los que eligen en su lugar, a cambio de una “innocente e infantile contentezza”.<sup>193</sup>

Este cuento, como también los demás que se han visto hasta ahora, aunque por otras razones (el hecho de que los hombres albergamos tanto el mal como el bien en nosotros), muestra lo trágico de la condición humana. La tragedia se realiza cuando hay un conflicto que no se puede resolver<sup>194</sup>, por ejemplo la imposibilidad de eliminar la posibilidad del mal en nosotros y, en este caso, la imposibilidad de eliminar el azar y nuestro conocimiento limitado, que influye en nuestras elecciones.<sup>195</sup> A causa del azar, nada puede garantizar que las acciones que se decida cumplir sean justas y la previsión, de hecho, es una medida inútil por muchos cálculos que se hayan hecho contra el azar.<sup>196</sup> Como ya se ha dicho, no hay puntos de referencia seguros en los que basarnos, pero hay algo que puede guiar al hombre en las elecciones que hace. En “Contumelias”, se presentan dos maneras de enfrentarse al azar: una es la previsión y la manipulación, con la cual se intenta hacer que las personas hagan lo que se quiera, intentando reducir los posibles futuros cambios imprevistos, mientras que la otra es el rechazo de la libertad y la sumisión a una voluntad ajena, que se presenta más fuerte. Las dos, sin embargo, pueden, por lo que se acaba de decir, revelarse ineficaces y esto puede llevar al nihilismo, que nace de una voluntad que no logra convertirse en una acción eficaz y que, por lo tanto, pierde la esperanza en la eficacia de su voluntad y acción y, ya que todo le parece inútil y vano, niega todo valor a las cosas y a las acciones.<sup>197</sup> Perdiendo el valor de las cosas, se pierde además el valor que el hombre da a sus querencias. La jerarquía que establece y que da a cada uno de sus impulsos y deseos una determinada importancia se rompe y esto puede llevar o a acciones malvadas, puesto que nada ya tiene importancia, ni siquiera el propio yo, la propia conciencia, o a la renuncia de la acción que nace de la propia voluntad. Lo que, en cambio, aquí falta y que puede ayudar al hombre en sus elecciones, si no de una manera que garantice la eficacia, sí permitiéndole ser feliz y vivir bien consigo mismo, es hacer lo que verdaderamente él quiere, lo que él valora como lo más justo y que le proporcione una relación positiva

---

<sup>193</sup> *Ibidem.*

<sup>194</sup> Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, cit., p. 20.

<sup>195</sup> Pittarello, “Haciendo tiempo con las cosas”, cit., p. 23.

<sup>196</sup> Pittarello, “Guardar la distancia”, cit., p. 16.

<sup>197</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., pp. 57-58.

con su conciencia, que puede constituir el punto de referencia más fiable en el cual basarse.

## 5. “EN EL TIEMPO INDECISO”

Como ya se había anticipado en el capítulo anterior, el cuento del que se va a hablar en este capítulo es “En el tiempo indeciso”. Este relato de Marías, antes de aparecer en la recopilación de cuentos *Cuando fui mortal*, en 1996, se publicó en el libro *Cuentos de fútbol*<sup>198</sup>, en 1995, en el cual se encuentran relatos seleccionados por Jorge Valdano y cuyo elemento común es el fútbol.

A partir de este cuento, se empezará a analizar los relatos en los que se encuentran posibles futuros asesinatos, cuyo cumplimiento no forma parte del texto, y crímenes o asesinatos que, en cambio, se cumplen y que tienen, tanto los primeros como los segundos, como causa el amor o el *eros*. “En el tiempo indeciso” pertenece al grupo de aquellos en los que la amenaza de un posible delito por amor se convierte en una posibilidad concreta<sup>199</sup>, ya que el texto abarca también su realización. La historia que aquí se trata se centra en una relación amorosa entre un futbolista y una mujer húngara que se caracteriza por la traición, primero, y, luego, al final, por un asesinato ocasionado por los celos de ella.<sup>200</sup> Como ya se ha dicho, este cuento está relacionado con “Contumelias”. De hecho, aquí se desarrolla el discurso que en el capítulo y cuento anteriores se esboza, es decir el discurso sobre la indecisión y la voluntad<sup>201</sup> de los personajes, mostrando las posibles consecuencias trágicas, sólo dejadas implícitas antes, de una determinada actitud, que se puede definir como pasividad.

El narrador no está involucrado en el asesinato, de hecho éste es uno de los relatos en los que, como en la mayoría de los de Marías, se halla una estructura interna compleja, dada por la presencia de distintos personajes que no pertenecen a una misma situación.<sup>202</sup> Las situaciones que se desarrollan aquí son dos, o sea la parte de la vida de Szentkuthy, el futbolista, a la que asiste el narrador anónimo (los dos encuentros con el futbolista en la discoteca, primero, y en el palco presidencial, luego, y, además, los recuerdos que el narrador tiene acerca de los partidos que vio) y la parte de su vida a la que, en cambio, el narrador no pudo presenciar y de la que sólo se enteró gracias a los

---

<sup>198</sup> AA. VV., *Cuentos de fútbol*, selección y prólogo de Jorge Valdano, Madrid, Alfaguara, 1995.

<sup>199</sup> Pittarello, “Prólogo”, en Javier Marías, *Cuando fui mortal*, cit., p. 9. y Elide Pittarello, Reseña a *Cuando fui mortal*, cit., p. 68.

<sup>200</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 198.

<sup>201</sup> César Romero, “La insobornable levedad de un estilo”, *Lateral*, núm. 15, 1996, p. 7.

<sup>202</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 200.

periódicos, es decir la vida en Hungría de Szentkuthy, antes de convertirse en un futbolista y después de irse de España, incluso su asesinato. La primera, la parte que se centra sobre todo en la experiencia del narrador, se puede definir, utilizando las palabras de Irene Andres-Suárez, una historia paralela y complementaria<sup>203</sup> con respecto a la vida privada y familiar del futbolista. Esta situación funciona, al igual que en otros relatos, como un espejo<sup>204</sup>, de hecho, a través de las impresiones que el narrador tuvo, de las asociaciones que hizo y de las anécdotas que cuenta, se puede entender la personalidad y el carácter de Kentuchy (apodo del futbolista) y también de su novia. Gracias a estas informaciones, es posible además proporcionar, implícitamente, una posible justificación al revés trágico que caracterizó esta historia de amor.

El narrador empieza el relato dando una visión de la vida de los futbolistas, que define “una vida de bebés casados”<sup>205</sup>, es decir en la que las mujeres tienen una función muy parecida a la de las madres. Ellos aparecen, por lo tanto, aunque no todos, sino sólo la mayoría, como personas irresponsables. De hecho, no obstante la elección de una carrera deportiva, rechazan las responsabilidades que de ella proceden. Aceptan lo positivo, o sea el dinero, la fama y los eventuales méritos, pero rechazan las obligaciones y necesitan de alguien, una mujer si la hay, que los obligue a asumir sus responsabilidades. Esta reflexión nace del primer encuentro con Szentkuthy, de la situación en la que se conocieron, es decir en una discoteca a altas horas de la noche: en vez de dormir y concentrarse en el partido sucesivo, el joven estaba divirtiéndose. Esto, por lo tanto, puede ser importante, puede decir algo al lector sobre el carácter del futbolista, ya que una de sus características podría ser la irresponsabilidad. Después de esto, el narrador habla de la carrera del futbolista húngaro, de sus capacidades y de sus apodos, concluyendo con una hipótesis sobre el momento de su carrera en el cual se encontraba. Según dice el narrador, Kentuchy, en aquel momento en el que le había llegado la fama, empezaría a temer por sus aciertos, por todo lo que había obtenido hasta entonces, por la pérdida de todo ello. Perder lo que había conseguido significaba volver al pasado, a ser la persona que él era antes de su éxito y esto habría sido un horror, ya que él probablemente querría borrarlo y rechazarlo, eliminar su yo de antes y

---

<sup>203</sup> *Ibidem.*

<sup>204</sup> *Ibidem.*

<sup>205</sup> Marías, “En el tiempo indeciso”, cit., p. 145.

ser sólo su yo de ahora. Esta reflexión inserta el tema del azar, que ya se ha tratado en “Contumelias”. El conocimiento del futuro no está al alcance del hombre y, por lo tanto, del futbolista, que posiblemente lo ve como algo incierto y peligroso, puesto que podría suponer una vuelta al pasado o aun peor. Szentkuthy, como consecuencia, podría esperar que su yo futuro correspondiera a su yo presente, “soy sólo ahora”<sup>206</sup>, es decir querer que su situación no cambie. De esta manera, él niega su posibilidad de cambio, el paso del tiempo y el azar, y se instala sólo en el presente, sin ni futuro ni pasado. Estas reflexiones, sin embargo, y por lo menos a estas alturas, constituyen sólo hipótesis que el narrador formula y podrían no corresponder a la realidad por lo que atañe a Kentuchy. Más adelante, se puede ver, sin embargo, que, por algunos actitudes y comportamientos, lo que el narrador supone se revela una posibilidad real. Hay que subrayar otra impresión que el narrador tuvo y que, a pesar de la brevedad y de la poca importancia que se parece otorgarles, es, por el contrario, relevante. Ésta, de hecho, ofrece otro posible indicio para la interpretación de la personalidad del futbolista húngaro. En la discoteca, cuando éste le dijo al narrador que él ya había estado con tres de las seis mujeres que estaban en la misma mesa, el narrador dice que el tono que él adoptó fue un tono ni vejatorio ni ofensivo, sino que “lo dijo como si ellas lo hubieran elegido a él, no al revés, y quizá había sido así”.<sup>207</sup> Esto podría, en este caso y sólo por lo que se refiere a las mujeres, hacer vislumbrar la posibilidad de que él tenga con las mujeres una actitud de sumisión, dejándose convencer y guiar por la voluntad de ellas.

En este primer encuentro entre el narrador y Szentkuthy, los dos hablaron sólo de las mujeres, de las que estaban allí con ellos y de una mujer de Hungría, que era la novia del futbolista antes de su partida. Esta conversación es significativa, puesto que proporciona al análisis que aquí se lleva a cabo elementos importantes, que dan informaciones concretas, y no sólo hipótesis, tanto sobre el carácter de él como sobre el de ella, la novia húngara. Por lo que se refiere, primero, al futbolista, éste se definió, ya que él lo confirmó, como un coleccionista de mujeres, en el sentido de que a él le gustaba estar con una mujer cada vez distinta, nunca la misma, “repetirse sólo si no hay más remedio”.<sup>208</sup> Esta afirmación dice mucho acerca de este personaje, dado que muestra una debilidad y un límite (la incapacidad de estar con una mujer más de una

---

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 149.

vez y, por lo tanto, la dificultad de entretener una relación con alguna) que influyen de una manera negativa en su comportamiento. Para poder entender esto, hay que hablar del deseo y de las distintas tipologías de éste, analizadas por Massimo Recalcati en *Ritratti del desiderio*.<sup>209</sup>

Ante todo, antes de mostrar cuál es el deseo que se apodera del futbolista, hay que explicar qué es el deseo. El deseo indica un estado de espera del sujeto al cual se refiere, espera de algo que le hace falta, que echa de menos y que lo lleva a la búsqueda de este algo.<sup>210</sup> Es algo que, por lo tanto, empuja al hombre a la acción, es el móvil de su vida. El deseo, sin embargo, no hace referencia al instinto, que es propio de los animales, no se limita a la mera satisfacción de las necesidades naturales del hombre, como comer, por ejemplo.<sup>211</sup> El hombre, a diferencia de los animales, busca algo que supere estas necesidades básicas, algo que no sirva para sobrevivir y, por eso, el deseo se puede ver como una búsqueda que se dirige a todo lo que es inútil para el hombre<sup>212</sup>, visto en su función animal. Además, por lo que atañe a lo que supone la experiencia del deseo, ésta provoca la sensación de “*sentirsi superati*”<sup>213</sup>, es decir una fuerza que supera la capacidad del hombre para controlar su voluntad.<sup>214</sup> Es algo que le muestra al hombre una parte de sí mismo que desconocía, que no consideraba perteneciente al yo, le enseña su alteridad y rompe con la creencia según la cual él se consideraba un yo, o sea uno y único.<sup>215</sup> El deseo, procediendo del inconsciente<sup>216</sup>, no responde a la voluntad del hombre, que no puede nada contra esta fuerza que se apodera de él y ahí nace una paradoja: ¿cómo se puede ser responsables de algo que no se puede controlar y sobre el cual no se tiene poder?<sup>217</sup>

Después de esta breve descripción del deseo y con la presentación de la problemática que surge de éste y que atañe a la responsabilidad, volvamos al cuento. Como ya se ha anticipado, existen distintos tipos de deseos<sup>218</sup>, que se pueden dividir en dos categorías: los que llevan a una relación positiva con el otro y, por el contrario, los que pueden ser

---

<sup>209</sup> Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>215</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 25-26.

perjudiciales por lo que se refiere a la vida y a su conservación (por ejemplo el deseo de gozar<sup>219</sup>) y que llevan al hombre a concentrarse sólo en sí mismo, rompiendo la relación positiva con el otro<sup>220</sup>, que se convierte en un obstáculo por lo que atañe a la realización del deseo. El deseo que subyuga a Szentkuthy es el deseo sexual, que forma parte del grupo de los deseos que alejan del otro, centrándose en el yo y que, a veces, pueden convertirse en gozo, o sea cuando un determinado deseo se convierte en una costumbre obsesiva<sup>221</sup>, que destruye la vida, convirtiéndose en una pulsión de muerte<sup>222</sup>, como la llama Freud.

El deseo sexual define la necesidad del futbolista, o sea la de cambiar continuamente pareja, de ser un “coleccionista”,<sup>223</sup> de mujeres. Este deseo, de hecho, se basa sobre una oscilación entre lo humano y las cosas<sup>224</sup>, es decir supone la transformación de un ser humano, en este caso la mujer, en una cosa, en un objeto, lo que permite utilizar las palabras “coleccionista” y “coleccionar”. El interés no se dirige, como en el caso del deseo amoroso, hacia la persona, hacia su personalidad y su diversidad<sup>225</sup>, sino hacia un trozo, una parte del cuerpo de una persona.<sup>226</sup> Por lo tanto, esto impide verla como un ser humano, un ser potencialmente infinito, sino sólo como si fuera una cosa, un ser limitado, que hace de la relación entre los dos una relación anti-ética, es decir sin reconocimiento recíproco. Además, el deseo sexual se deja guiar por la ley de la metonimia<sup>227</sup>, que es una figura retórica que indica el desplazamiento<sup>228</sup> y puede describir el hecho de que el deseo busca continuamente nuevos objetos a los que dirigirse, desplazándose de uno a otro, sin pararse en la satisfacción definitiva.<sup>229</sup> Esto explica la necesidad de cambiar del futbolista y también su instalación en el presente, ya que, haciendo esto, borraba cada vez a las mujeres de su pasado, con las que había estado ya, y también negaba el futuro, puesto que negaba el posible desarrollo de sus relaciones en el futuro, dando importancia sólo al gozo presente. Esto tiene consecuencias, como se ha visto ya en “Contumelias”, por lo que atañe a la

---

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>221</sup> *Ibidem*, pp. 91, 111.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>229</sup> *Ibidem*, pp. 80-81.

responsabilidad. De hecho si existe sólo el presente, la memoria se anula, llevando consigo también la posibilidad de reflexionar sobre los hechos pasados, que, como se ha visto, es precisa para juzgar, elegir y actuar. Además se anula también cualquier reflexión sobre las posibles consecuencias futuras de nuestras acciones, tomando en consideración sólo el presente inmediato.

La conversación entre el narrador y Szentkuthy se desplazó, luego, a la novia húngara que éste tenía. Ella, aunque él no le respondía, seguía escribiéndole cartas, no rindiéndose al hecho de que él, en cambio, no la quería. El futbolista la describe como una persona que “no entiende que las cosas cambien”<sup>230</sup>, “ella cree que soy suyo, para siempre”.<sup>231</sup> El deseo que mueve a esta mujer a la acción, es decir a la búsqueda continua de este hombre que no la corresponde, además de ser un deseo de amor, parece ser un deseo muy parecido al “deseo puro” o “deseo de muerte”<sup>232</sup> del cual habla Recalcati en su penúltimo retrato del deseo. El “deseo puro” es un deseo que no quiere aceptar su falta de realización.<sup>233</sup> Éste es un deseo que tiene que realizarse a pesar de las consecuencias a las que puede llevar, como la muerte misma del que desea, no teniendo, este deseo, como objetivo la conservación de la vida.<sup>234</sup> Esto le da también el nombre de “deseo de muerte”. En el caso de “En el tiempo indeciso”, la realización del deseo de la mujer, es decir el deseo de que el hombre sea suyo para siempre, transformándolo, como él hacía con sus mujeres, en una cosa, no lleva a su muerte (a no ser que el asesinato no se castigue con la pena capital), sino a la de él. Con los hechos, con sus traiciones, que aumentaron probablemente con el declino de su carrera (“Cuando no le quedaran goles sólo le quedarían las mujeres”<sup>235</sup>), el hombre impedía la plena realización del deseo de ella. Lo que el deseo de la mujer tiene en común con el deseo llamado “puro” es la fuerza de este deseo, la capacidad que tiene de imponerse sobre todo lo demás. Además empeñándose hasta la realización de un acto que, de hecho, impidió la realización del deseo mismo, ya que estando él muerto ya no podría ser de nadie.

El narrador entendió, a partir de la descripción hecha por Szentkuthy del carácter y del empeño de ella, que, al final, él se casaría con ella, es decir vio claro que él acabaría

---

<sup>230</sup> Marías, “En el tiempo indeciso”, cit., p. 150.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 145.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>235</sup> Marías, “En el tiempo indeciso”, cit., p. 153.

dejándose convencer por ella, haciendo lo que ella quería con su firme empeño. En esta situación se puede ver muy bien, utilizando las palabras del narrador, el carácter de la relación entre los dos, el hombre y la mujer:

“Uno no puede hacer nada contra una voluntad afirmativa, cuando la propia es sólo una voluntad que remolonea y niega, la gente se convence de que quiere algo como medio más eficaz para conseguirlo, y esa gente siempre tendrá ventaja frente a los que no saben qué quieren o están enterados sólo de lo que no desean. Los que somos así estamos inermes, padecemos una debilidad extraordinaria de la que no siempre somos conscientes y así nos puede anular fácilmente otra fuerza mayor que nos ha elegido”.<sup>236</sup>

El narrador, sólo a partir del tono con el cual el futbolista pronunció la palabra “siempre”, comprendió la resignación y la debilidad de aquel hombre frente a la voluntad de su futura novia, una voluntad que, por saber lo que quería o por creer que era eso lo que quería, tenía la capacidad de forjar, manipular la voluntad ajena, más débil con respecto a la suya. La mujer húngara, que simboliza “la pasión incontenible”<sup>237</sup>, se puede poner en relación, por estas razones, con el hermano de “Contumelias”, ya que los dos intentan encauzar los hechos según su voluntad y deseo, modelando la voluntad de los demás para sus fines.

En cambio, Szentkuthy reaccionó con pasividad a la voluntad de la mujer húngara, que se convertiría en su novia, como descubrió el narrador en su segundo encuentro con el futbolista, confirmando su presentimiento anterior. Si a la mujer le corresponde una voluntad afirmativa, a él, por el contrario, le corresponde una voluntad “cuando menos vacilante”.<sup>238</sup> Esto, además de encontrar confirmación en el noviazgo, se da también a través de una anécdota deportiva que el narrador recuerda y que tiene como protagonista a Szentkuthy. Durante un partido, Kentuchy, aun pudiendo hacer gol sin ningún obstáculo, ya que había dejado atrás a todos sus adversarios, no lo hizo, mantuvo el balón muy cerca de la línea y esperó. De esta manera, les mostró a los espectadores que nada es inevitable, aunque parezca serlo. El azar, que coincide con la voluntad ajena, que a veces no es sólo una sino muchas, puede impedir la realización de algo que se da por cierto. Él demuestra ser consciente del azar y, por consiguiente, de

---

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>237</sup> Xavier Calvo, “Como el amor sus símbolos”, *Quimera*, núm. 146, 1996, p. 62.

<sup>238</sup> Marías, “En el tiempo indeciso”, cit., p. 153.

los peligros que éste conlleva, peligros por lo que se refiere a la asunción de la propia responsabilidad. Su voluntad indecisa y dependiente, sujeta a la de la mujer, se asemeja, por lo tanto, a la de la hermana en “Contumelias”, que como él se deja guiar, demostrando ser verdad lo que dice el narrador al principio del cuento, es decir que Szentkuthy es, como probablemente otros futbolistas, un bebé, que es incapaz de pensar y asumir sus responsabilidades.

En este cuento, como también en “Contumelias”, los culpables son dos, es decir son responsables de la muerte del futbolista tanto ella, que apretó el gatillo, como él mismo. Se ha dicho que el deseo, aunque involuntario, supone una responsabilidad y esto parece una paradoja. El deseo, sin embargo, procede del inconsciente del hombre y, por lo tanto, forma parte de él, de su naturaleza. Es verdad que los hombres no somos responsables de nuestra naturaleza, ya que no somos la causa de nuestra existencia, pero somos responsables, en cambio, de la manera en la que se emplea este deseo, “come potrò renderlo [ el deseo] fecondo e non dissipativo?”.<sup>239</sup> Lo que se tiene que hacer es intentar conocerse a sí mismos, buscar todos los distintos tipos de deseo que están en nosotros, ya que algunos son opuestos a otros y logran limitar, contener los demás, y no centrarse sólo en uno, con el riesgo de que éste se convierta en un mero gozo y borre por completo los demás, para, al final, producir un deseo singular, un deseo propio (ésta es la tarea del analista).<sup>240</sup> Dialogar consigo mismo, pensar, por estas razones, vuelven a ser fundamentales, pero los personajes de este cuento no lo hacen. De hecho, ella se centra sólo en un deseo, a menoscabo de los demás, que desconoce, y el otro hace lo mismo, ignorando, para no asumir ninguna responsabilidad, todos los demás deseos. Conocerse, conocer el propio deseo es una medida importante, porque les haría comprender qué es lo que quieren, desean realmente, cuáles son sus propios deseos, convirtiendo la voluntad indecisa de él en una voluntad firme, responsable y consciente de sí misma e impidiendo que ella cometa un asesinato.

En estos dos últimos cuentos que se han analizado, se empieza a ver algo que rompe la manera en la que los hombre estamos acostumbrados a ver el mal, es decir como una relación entre dos entidades opuestas, que son, por una parte, el sujeto del mal y, por otra, el objeto de la acción malvada. En otras palabras, son el verdugo y la víctima.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 119.

<sup>240</sup> *Ibidem*, pp. 156-157, 159.

<sup>241</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 220.

Aquí, de hecho, se ve como una personalidad pasiva, frágil, cuya voluntad es demasiado débil para afirmarse y demasiado indecisa o espantada, para asumir su libertad, se convierte en una posible colaboradora del mal. En otras palabras, lejos de reducirse sólo a una víctima, se transforma, en cambio, en el terreno fértil en el cual el mal puede desarrollarse.<sup>242</sup> El futbolista es el cómplice de su propio asesinato, ha colaborado sin darse cuenta en la creación de la posibilidad de realización del delito a través de su sumisión, de su obediencia. Simona Forti, de hecho, habla de un nuevo tipo de crimen que puede realizarse, o sea el crimen de la obediencia<sup>243</sup>, cuyo protagonista es un culpable involuntario.<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> *Ibidem*, pp. 219-220.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 230.

## 6. “MIENTRAS ELLAS DUERMEN”

Después de “En el tiempo indeciso”, se va a analizar en este capítulo el cuento “Mientras ellas duermen”<sup>245</sup>, que fue publicado por primera vez en 1990, en la homónima recopilación de cuentos de Marías.<sup>246</sup>

Rebeca Martín, hablando de este relato, nota un elemento propio de la novela, que está presente también en otros cuentos de Marías, es decir la “errabundia estilística”<sup>247</sup>, que corresponde a las digresiones y a las reflexiones que el narrador lleva a cabo sobre lo que ve y oye. Además de este elemento, que parece alejarse de las características básicas del cuento, que prevé, en cambio, la condensación<sup>248</sup>, R. Martín habla también de un rasgo que acerca este cuento al cuento por antonomasia, es decir el carácter episódico. En efecto, no obstante el hecho de que se cuentan brevemente las vidas de los personajes, Alberto e Inés, el cuento, centrándose en las tres semanas de vacaciones, tiene un carácter episódico. Este relato, por lo tanto, muestra cómo algo puede ser a la vez una cosa y su contrario<sup>249</sup>, de hecho, por una parte, se acerca al género del cuento y, por otra, no lo hace, acercándose en cambio a la novela.<sup>250</sup>

Este relato se puede relacionar con el anterior porque la situación, la relación amorosa de la que se habla es parecida a la de “En el tiempo indeciso”. Otra vez, por lo tanto, el amor y la muerte se enlazan<sup>251</sup>, o sea el amor de uno de los personajes hacia otro se convierte, para éste último, en una amenaza de muerte. Esta amenaza, si en el primer caso, el de Szentkuthy y de su novia húngara, se realiza, en “Mientras ellas duermen”, no se da, pues no se lleva a cabo ningún asesinato, o mejor dicho ésta es la verdad, la apariencia que se comunica de manera explícita<sup>252</sup> y que puede no corresponder, en cambio, a la realidad, ya que no existe ningún testimonio ni del hecho de que ella esté viva ni de su muerte.

---

<sup>245</sup> Javier Marías, “Mientras ellas duermen”, en *Mientras ellas duermen*, cit., p. 135-159.

<sup>246</sup> Javier Marías, “Nota previa”, en *Mientras ellas duermen*, cit., p. 14.

<sup>247</sup> Rebeca Martín, “Penetrar en el reino de la incoherencia: la poética del cuento en Javier Marías”, en *Insula*, núm. 785-786, cit., p. 40.

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>249</sup> Javier Marías admite esta posibilidad, ya que él no se conforma con una concepción, una visión racional del mundo. Pittarello, “Prólogo”, en *Cuando fui mortal*, cit., p. 8.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> Elide Pittarello, “Prólogo”, en Marías, *Mientras ellas duermen*, cit., p. 11.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

El cuento empieza con un pensamiento del narrador, con una especie de preocupación, aunque no muy seria, que tiene como objeto a dos personas, un hombre y una mujer, cuya identidad, por lo menos al principio, se desconoce. Él se pregunta, en el momento en el que escribe qué habrá sido de ellos, a quienes vio a lo largo de tres semanas todos los días y que ahora echa un poco de menos. Él dice que probablemente no volverá a verlos, pero parece estar sobre todo seguro de que no volverá a ver a la mujer, no explicando el porqué. En los párrafos siguientes, el narrador empieza a contar su historia, la cual se centra en las tres semanas durante las cuales veía a diario a la pareja y da sentido a las primeras líneas del cuento.

El narrador, cuyo nombre no aparece, estaba de vacaciones con su mujer, Luisa, en una ciudad marítima y la costumbre de ella, o sea la de observar a todo el mundo y todo lo que pasaba en la playa, comentárselo enseguida a él, durante aquel periodo, lo contagió. De hecho, el narrador empezó a interesarse por todas las personas que había en la playa, fijándose de vez en cuando en alguien que, por su singularidad, atraía su mirada. El personaje-narrador, por lo tanto, como también todos los narradores de Marías, aunque aquí de manera más visible con respecto a otros, es un hombre que observa desde un particular punto de vista la realidad y a las personas que lo rodean. Esto le permite darse cuenta de la complejidad de la realidad y, como se verá más adelante, descubrir los secretos y las personalidades de los que están a su alrededor.<sup>253</sup> Como hace notar Irene Andres-Suárez, el narrador de este cuento, además, forma parte del grupo de aquellos que utilizan, para llevar a cabo su tarea de observadores, objetos que les permiten ver mejor, que aumentan las dimensiones del objeto o de la persona que están mirando y que permiten ver más con respecto a los demás, describiendo lo que se esconde más allá de las apariencias.<sup>254</sup> El objeto que utiliza el narrador de este cuento es un sombrero de mujer de paja tejida, puesto que, mirando a través de los pequeños huecos de los que se compone, él podía solucionar su miopía y, además, lograr ver sin ser visto.<sup>255</sup>

Entre todas las personas que había en la playa, fue una pareja la que retuvo su atención no sólo durante un día, sino durante casi toda su estancia. Esta pareja destacaba por su singularidad, puesto que el comportamiento de los dos era exagerado,

---

<sup>253</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 213.

<sup>254</sup> *Ibidem*, pp. 213-214.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 213.

sobre todo el de él. La mujer se mostraba indiferente a todo lo que pasaba en la playa y a todo lo que su pareja hacía, dándose importancia sólo a sí misma, a su aspecto, cuidándolo y bronceándose: una mujer hermosa, tanto que parecía irreal, y también pasiva e indiferente. Él, en cambio, era gordo, calvo, mucho mayor que ella, aunque intentaba disfrazar su edad a través de la indumentaria, y se comportaba de una manera muy distinta con respecto a ella. El hombre era activo y parecía no prestar atención a nadie que no fuera ella, de hecho la filmaba todo el día, en todas sus partes, incluso cuando ella dormía. El narrador define esta situación, que se le presentaba ante sus ojos a diario, como “el espectáculo de la adoración”<sup>256</sup>, ya que lo que ellos pudieron entender gracias a su capacidad de observar era el hecho de que el hombre adoraba a aquella mujer. Lo que el narrador pudo notar a través de su sombrero y que le permitió descubrir algo más acerca de la relación entre Alberto Viana, el hombre de la cámara de vídeo, y su mujer, Inés, es el hecho de que los dos se hablaban muy poco. Nunca, de hecho, llegaban a entablar una conversación, porque cada vez que empezaban a hablar el cuerpo de ella los distraía a ambos, que volvían al silencio y a la adoración de aquel cuerpo. El narrador establece, luego, la primera diferencia entre él y Viana y, por consiguiente, entre la relación que él entretenía con su mujer y la que entretenía el otro con Inés. El narrador, tras subrayar la falta de comunicación entre la pareja que observaba, dice que él, por el contrario, mantenía conversaciones con Luisa. Esto opone a las dos parejas. En el caso del narrador la relación con Luisa se basa también en la comunicación, que es el medio a través del cual, hay que recordarlo, el hombre logra expresar su subjetividad y su personalidad. En el caso de Alberto, su relación se centra en el cuerpo de ella, en la adoración que los dos le tienen a ese cuerpo.

Para entender la actitud de Viana, hay que explicar en qué consiste el deseo de amor. Como se ha visto en el capítulo anterior, este deseo se opone al deseo sexual por el hecho de que su centro de interés no está en el cuerpo, en un fragmento de éste, sino en el nombre<sup>257</sup>, en la singularidad de la persona a la que se dirige. Este deseo no se caracteriza por una actitud metonímica, por la cual el objeto al que se dirige cambia continuamente: el amor es un sentimiento que se siente sólo hacia alguien particular,

---

<sup>256</sup> Marías, “Mientras ellas duermen”, cit., p. 137.

<sup>257</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Torino, Einaudi, 2007, p. 369, *apud*, Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 141.

hacia una persona que es insostituible.<sup>258</sup> Además, el deseo de amor tiene la capacidad de relacionar el nombre, la subjetividad de la persona amada con el cuerpo, permitiendo que el nombre se junte con el cuerpo de alguien insostituible.<sup>259</sup> Lo que Viana practica es la adoración de un cuerpo, el de Inés. Por un lado, no se puede definir un deseo sexual, porque le falta aquí la fragmentación del cuerpo. De hecho a él le gusta todo el cuerpo de Inés, lo filma todo, en todas sus partes. Luego, le falta también en su deseo el carácter metonímico, el desplazamiento, el continuo cambio de cuerpo. Por otro, sin embargo, tampoco se puede clasificarlo como un deseo de amor, por la evidente ausencia, por su parte, de interés hacia el nombre, hacia la subjetividad de ella, hecho que se puede entender gracias a la consideración hecha por parte del narrador acerca de la falta de comunicación entre los dos. Una de las características del deseo amoroso es la importancia que se da a la palabra amorosa, que está en el centro del deseo de amor<sup>260</sup> y que permite expresar la subjetividad de la persona, que es lo que despierta este tipo de deseo. La adoración, por lo tanto, se puede ver como una especie de deseo amoroso desviado, que ha perdido o que nunca ha tenido interés hacia el nombre, centrándose sólo en el cuerpo, que, por lo que atañe a este deseo, tendría una función, una relevancia secundaria con respecto a la subjetividad.

El narrador, más adelante, hace otra comparación entre los dos. Una noche, no logrando dormirse, se puso a mirar a Luisa mientras ella dormía, como probablemente hacía Viana con Inés. El narrador, en su desvelo, imaginó qué podría hacer Alberto por la noche y pensó que probablemente él seguiría filmando a su novia mientras ella dormía y que le quitaría las sábanas para grabar la imagen de su cuerpo dormido, poniéndola además en diferentes posturas. Esto es, de hecho, como dice el narrador, todo lo contrario con respecto a lo que hacía él, es decir él, por lo general, le cubría el hombro y la nuca a Luisa con las sábanas si hacía falta. Por lo tanto, si el narrador acertó con su imaginación, hay en él una actitud distinta con respecto al cuerpo de la mujer, a la que en un caso se cuida, para que ella no se ponga enferma, y en el otro se utiliza como mero objeto, que se observa, filma y adora.

Aquella misma noche, el narrador divisó a Viana cerca de la piscina del hotel, en una actitud que a veces delataba su tensión, ya que de vez en cuando hundía su cabeza entre

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, pp. 142, 144.

<sup>259</sup> *Ibidem*, pp. 143-144.

<sup>260</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Torino, Einaudi, 1983, *apud, ibidem*, p. 139.

las manos. El narrador, entonces, también por su desvelo, decidió bajar y hablar con el hombre. En la conversación que los dos mantuvieron, el que habló más fue Viana, puesto que, guiado por la preguntas curiosas del narrador, el hombre le contó la verdad sobre su relación con Inés. Él había conocido a su novia de pequeña y, a partir de aquel momento, había empezado a adorarla, había hecho todo lo que podía, incluso olvidar quién era, convirtiéndose en otro, para que ella pudiera enamorarse de él y, al final, lo había conseguido. Viana filmaba a diario a Inés porque quería tener guardado su último día, ya que ella iba a morir. Su muerte, sin embargo, confesó aquel hombre, no se debería a una enfermedad o a algún accidente, sino al hecho de que él la mataría en cuanto ella se cansara de él, de su adoración y quisiera dejarlo o en cuanto su cuerpo empezara a envejecer demasiado, perdiendo belleza y juventud. Aunque, aquí, el asesinato no se realiza o mejor dicho no se da por cierto, Viana parecía estar convencido de lo que decía, él la mataría. Se puede, por lo tanto, individuar un doble deseo que movió a este hombre, que lo llevó a renunciar a sí mismo para ella y que lo llevaría a matarla un día. Es decir el deseo de que ella, el objeto de su adoración, fuera suya para siempre y el deseo de que el tiempo no estorbara su relación con ella y, sobre todo, de que éste no perjudicara su cuerpo. “El tiempo está siempre en contra de lo que ha originado”<sup>261</sup> dijo Viana al narrador aquella noche. El principal obstáculo a la realización de su deseo y también la causa de su fracaso era el paso del tiempo.<sup>262</sup> Éste podría traer, por una parte, el cansancio de ella por lo que se refiere a la adoración de él y el deseo de algo distinto, de un cambio, y, por otra, el deterioro del cuerpo de ella, que él no podría soportar. Lo que este hombre había hecho, hacía y haría constituye una lucha contra el paso del tiempo, y contra el azar, que se puede ver como una manipulación. Él, desde que la vio, decidió programar su vida y la de ella, para que Inés fuera suya, “ella no podía saber aún, pero yo sí supe enseguida”<sup>263</sup>, y en el momento en el que habla, sabe de antemano y con frialdad que tendrá que matarla, tomar parte en el orden de la muerte, para estar seguro de que ella muera antes de él, evitando otros posibles hombres, en el caso de que él se muriera, y su insoportable envejecimiento. Encontramos, por lo tanto, en este cuento otro personaje que no quiere someterse al azar y cuyo deseo es muy parecido a un “deseo puro”, ya que el hombre no logra tolerar

---

<sup>261</sup> Marías, “Mientras ellas duermen”, cit., p. 155.

<sup>262</sup> Martín, “Penetrar en el reino de la incoherencia: la poética del cuento en Javier Marías”, cit., pp. 39-40.

<sup>263</sup> Marías, “Mientras ellas duermen”, cit., p. 152.

que sus dos deseos no se cumplan. El mismo Viana explica su punto de vista acerca de los deseos de esta manera:

Cada uno tiene su propia vida, y es la única, nadie está dispuesto a no verla cumplida según su deseo, a excepción de los que no tienen deseos, en realidad la mayoría. La gente dice lo que quiere, y habla de abnegación, de renuncia, de generosidad, de conformidad y resignación, todo es falso, lo normal es que la gente crea desear lo que le va llegando naturalmente, lo que le va sucediendo, lo que va consiguiendo o lo que le van dando, sin que haya verdaderos deseos previos. Pero sean previos o no, a cada uno le importa su propia vida y, frente a ella, las de los demás sólo importan en la medida en que están imbricadas y forman parte de la nuestra, y también en la medida en que disponer de ellas sin miramientos ni escrúpulo puede acabar afectando a la nuestra, existen leyes, puede haber castigos.<sup>264</sup>

La vida, entendida aquí como la realización del objetivo que una persona se propone conseguir, es más importante con respecto a todo lo demás. El yo, su voluntad y su deseo específico están por encima de todo, quitando importancia a lo que no se le adapta. Es un deseo que coincide con la vida misma y si no se cumple también la vida perderá su sentido. Otra vez, como en el caso de “En el tiempo indeciso”, el personaje, frente a la posibilidad de ver su deseo incumplido, decide tomar una medida drástica. Aunque su deseo no se realice, puede decidir él cómo y cuándo acabar con él, de manera que pueda mantener el control de su vida (del tiempo futuro<sup>265</sup>) y ésta no se convierta en una derrota. Las consecuencias de esta medida, de este asesinato virtual, sean morales o jurídicas, no le interesan. Él no siente ninguna responsabilidad que no sea la de llevar a cabo su deseo. El deseo puro, que se parece en varios aspectos al de Viana, muestra que su fuerza sobre los demás y sobre la ética y la conciencia se debe al hecho de que existe una doble ley: la ley del deseo y la ley moral o jurídica.<sup>266</sup> En el caso del deseo puro, la ley que viene de éste es la más fuerte y no obedecerle constituiría la verdadera culpa, para la persona.<sup>267</sup> Lo que Viana y la mujer húngara del cuento anterior rechazan es la “impossibilità che il desiderio porta con sè”.<sup>268</sup> El deseo,

---

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>265</sup> Carlos Ortega, “Ironías”, en *Diario 16*, 10 de mayo de 1990.

<sup>266</sup> Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 147.

<sup>267</sup> *Ibidem*, pp. 147, 151. Recalcati, aquí, retoma la reflexión de Lacan sobre la experiencia de Antígona.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 151.

de hecho, supone una pobreza, es decir el hecho de que es imposible obtener todo lo que se quiere, sean objetos, personas o conocimiento.<sup>269</sup> El deseo es algo que nos abre a todo lo que es posible, nos da esperanza y nos empuja a buscar lo que deseamos, a vivir<sup>270</sup>, con la conciencia, sin embargo, de que el deseo podría no realizarse. Lo que Viana no consigue aguantar es su condición humana, los límites que ésta le impone al hombre, por ejemplo a través del tiempo y del azar.

Por lo que atañe al narrador, en cambio, la conversación con este hombre, que lo llevó a conocer cosas que él prefería no haber sabido, le provocó preocupación e inquietud no sólo relacionada con Inés y su probable futuro asesinato, sino, como un reflejo, hacia la vida de su propia mujer, que mientras él hablaba estaba dormida en su habitación, como estaría haciendo quizás Inés en la suya. El narrador, de hecho, piensa varias veces en su mujer, mientras hablan de Inés y de su destino ominoso, preocupándose y considerando la posibilidad de volver a su habitación. La atmósfera en la que se desarrolla esta conversación entre Viana y el narrador es parecida a la del sueño, que es, además, el tono que caracteriza, como ya se ha dicho, los relatos que se encuentran en la recopilación omónima a este relato.<sup>271</sup> El entorno, que funciona como marco de este diálogo y que por sus rasgos, quizás, lo hace posible, se caracteriza por el silencio, posibilitado por la hora en la que se realiza. Todo el mundo dormía, y, además, repite el narrador, “estábamos en una isla, no tenía reloj”.<sup>272</sup> Todo esto contribuye a dar una sensación de ensueño, no sólo al lector, sino también al narrador, que al escuchar se convierte en el testigo de una situación y de una confesión terribles y extrañas, que pueden parecer inverosímiles por sí solas y que se le hacen aún más inverosímiles gracias al entorno irreal, desconectado del mundo (isla) y del tiempo (falta de un reloj).<sup>273</sup> El narrador, no obstante la preocupación y el miedo para la suerte de las dos mujeres, no se va, no deja de hablar con Viana. Se queda, logrando además hacer preguntas sobre las razones, las alternativas y su posible reacción ante la confianza que se le hace, como si hablaran de otra cosa, no tan grave como un asesinato. Elide Pittarello dice que en esta conversación entre los dos hombres se “insinúa la banalidad

---

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>270</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>271</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., pp. 198-199.

<sup>272</sup> Marías, “Mientras ellas duermen”, cit., pp. 153-154.

<sup>273</sup> Luis Izquierdo, “Una aproximación a los relatos de Javier Marías”, en *Ínsula*, núm. 568, 1994, p. 21. Luis Izquierdo define el tiempo del diálogo entre Viana y el narrador “horas como sin tiempo”.

del mal”<sup>274</sup>, es decir el mal que no nace de la acción de personas malvadas que quieren hacer el mal, sino de personas normales, las que no quieren hacerlo y que sin embargo lo hacen por su incapacidad de pensar, por una sumisión más o menos voluntaria<sup>275</sup> o, como en este caso, por el dominio de un deseo sobre la voluntad, que le hace perder la razón.

Mientras los dos hablan, el narrador se fija en un detalle varias veces, es decir en el calcetín de Viana, que éste sumerge muchas veces en el agua de la piscina, un gesto que no tiene sentido, que parece extraño como aquella situación y la confesión de aquel hombre. El narrador se fija en él, para intentar distraerse de lo que dice Viana, o sea del asesinato proyectado, y quitarle importancia. Este, sin embargo, en lugar de distraerlo, al final hace que su inquietud aumente, ya que imagina qué sensación supondría ponerse aquel calcetín mojado, que, sobre todo, pertenece al futuro asesino de Inés.<sup>276</sup> En otras palabras, se pone en el lugar de Viana, en el lugar de un hombre que posiblemente vaya a matar a su novia, si no lo ha hecho ya, o sea experimenta lo que desconoce y da miedo.<sup>277</sup> A esta sensación inquietante y desagradable, le sigue una pregunta acerca de la posibilidad de que él, de alguna manera, intente estorbar sus planes, impedir el asesinato. Esta pregunta probablemente nace del reproche del comportamiento de Viana por parte del narrador. El hombre, sin embargo, no se preocupa. La suya es sólo una intención y no un hecho cumplido y “no se denuncian las intenciones”<sup>278</sup>, ya que éstas pueden no realizarse a causa del azar. Luego, él ya sabe que el narrador no quiere creerle, o sea, ya que no tiene la seguridad de lo que ocurrirá, darle importancia y creerle significaría tormentarse con la preocupación constante de que la novia pueda ser asesinada. No creer e intentar olvidarlo todo, en cambio, aunque no logre hacerlo enseguida, puesto que escribe este cuento, se revela la manera más fácil de deshacerse de la situación. Como Viana, también el narrador tiene que enfrentarse con sus límites, o sea la incapacidad de conocer la verdad y el futuro. De hecho, él no puede saber si el crimen se realizará en el futuro y él, a diferencia del hombre barcelonés, decide resignarse ante éste límite y no creerle, intentando

---

<sup>274</sup> Pittarello, “Prólogo”, en Marías, *Mientras ellas duermen*, cit., p. 11.

<sup>275</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., pp. 235-263.

<sup>276</sup> Pittarello, “Prólogo”, en Marías, *Mientras ellas duermen*, cit., p. 11.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> Marías, “Mientras ellas duermen”, cit., p. 158.

convencerse de que se trataba de una broma o simplemente de una mentira y olvidando el hecho de que él podría ser la única persona que puede salvar a Inés.

Marías pone, en este cuento, como también en los demás, a sus personajes y al narrador ante una situación inusual, que justo por estar lejos de lo que se define como normal o cotidiano, muestra lo trágico de la condición humana.<sup>279</sup> Todos los personajes, aunque las circunstancias son distintas en cada cuento, favorecen, realizan o están a punto de realizar el mal.<sup>280</sup> Lo trágico se da cuando el hombre tiene que elegir sin el conocimiento adecuado y cuando tiene que actuar sin detener el completo control de sí mismo, a causa por ejemplo de un deseo.<sup>281</sup> En otras palabras, lo que se intenta mostrar es la debilidad del hombre con respecto a su deseo, que lo guía sin que él pueda hacer nada, y a la incertidumbre, que lo lleva o a la pasividad o a una acción destinada al fracaso, suponiendo respectivamente el rechazo y la falta del sentido de la responsabilidad.

---

<sup>279</sup> Pittarello, “Contar con el miedo”, cit., p. 16.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 14.

## 7. “SANGRE DE LANZA”

“Sangre de lanza”<sup>282</sup>, el relato que se tratará en este capítulo, fue publicado en la colección de cuentos *Cuando fui mortal* de forma ampliada con respecto a su primera publicación en *El País*, en agosto de 1995.<sup>283</sup> Este relato destaca por ser el texto más extenso entre los que se encuentran en la misma recopilación de cuentos.<sup>284</sup> Además, se caracteriza por formar parte, dentro de este libro, de los cuentos que tratan de relaciones amorosas de tipo homosexual.<sup>285</sup> Otra característica de “Sangre de lanza” es su pertenencia al género policiaco, ya que en él se halla la resolución de un asesinato, cuya explicación cierta parece imposible, por lo menos al principio.<sup>286</sup> En este relato, a diferencia del anterior “Mientras ellas duermen”, se presenta un hecho concreto, un asesinato, la muerte violenta de un hombre y de una mujer<sup>287</sup>, crimen al cual, en el otro, sólo se alude, de manera hipotética. Ante este hecho, que trastornó al narrador, amigo del hombre asesinado, aquél, a través de sus reflexiones, emociones y recuerdos, que se distribuyen a lo largo del relato, logró encontrar indicios e informaciones que le permitieron dar una solución al enigma de este crimen.<sup>288</sup> El narrador se convirtió, como también los demás narradores, en un observador del mundo que lo rodeaba, indagando para descubrir la verdad sobre el delito y descubriendo además del asesino, las debilidades y las flaquezas de los que estaban involucrados en este suceso violento, incluso él mismo. De hecho, los temas que caracterizan este relato son la apariencia y el conocimiento<sup>289</sup>, la verdad, mostrando la dificultad de discernir entre lo que es real y lo que no lo es, lo limitado que es nuestro conocimiento y la manipulación de la verdad por parte de quienes, por el contrario, tendrían que buscarla y hacerla prevalecer frente a la mentira y a la ignorancia. Estos temas, sin embargo, no son los únicos que se tratan aquí, aunque son los principales. De hecho, a lo largo del texto, en varios momentos, se inserta, de manera implícita, a veces, o más explícita, otras veces, el tema del paso del tiempo, que se ha encontrado ya en los relatos anteriores.

---

<sup>282</sup> Javier Marías, “Sangre de lanza”, en *Cuando fui mortal*, cit., pp. 101-143.

<sup>283</sup> Marías, “Nota previa”, en *Cuando fui mortal*, cit., p. 13.

<sup>284</sup> Xavier Calvo, “Como el amor sus símbolos”, cit., p. 61.

<sup>285</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 198.

<sup>286</sup> Xavier Calvo, “Como el amor sus símbolos”, cit., pp. 61-62.

<sup>287</sup> Pittarello, “Prólogo”, en Marías, *Cuando fui mortal*, cit., p. 9.

<sup>288</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., pp. 200-201.

<sup>289</sup> Xavier Calvo, “Como el amor sus símbolos”, cit., p. 62.

El narrador aquí tiene un nombre, es decir Víctor Francés. El relato guarda una relación con la novela “Mañana en la batalla piensa en mí” por dos razones. En “Sangre de lanza”, se encuentran, de hecho, dos personajes de esta novela, es decir el narrador, Víctor, y su amigo, Ruibérriz de Torres. Además, se hace referencia de manera explícita a lo que se cuenta en aquella novela: “no es la primera vez que me pides que espere a un relato, no se si te das cuenta”.<sup>290</sup> El narrador se encuentra, de hecho, ante otra muerte, la de una persona más cercana a él, acerca de la cual no tiene muchas informaciones, sólo una hipótesis hecha por la policía. Se halla, por lo tanto, en la situación inversa con respecto a la que había en “Mañana en la batalla piensa en mí”. De hecho, él había asistido en primera persona a la muerte de la mujer y, por consiguiente, él sabía lo que había pasado y, además, lo ocultaba. En este caso, él no estaba presente y, como consecuencia, no conoce la verdad.

El narrador, al principio, da inmediatamente noticia de la muerte de su amigo, Dorta, diciendo, además, que él lo había visto por última vez el mismo día en el que lo habían matado. “Me despedí para siempre de mi mejor amigo sin saber lo que estaba haciendo”<sup>291</sup>, así empieza el relato. A través de estas palabras, con las que se da comienzo a su historia y a las reflexiones sobre ella, el narrador introduce enseguida el tema del conocimiento, ya que pone de relieve el hecho de que él no sabía que aquél era el último encuentro con su amigo, que alguien lo mataría dentro de algunas horas, después de la despedida. Lo que quiere subrayar es, por consiguiente, su incapacidad de conocer el futuro, la imposibilidad de abarcar lo que sucede en el tiempo, presente, pasado y, en este caso, futuro. Además, se insinúa un cierto sentido de responsabilidad por parte de Víctor, relacionando esta primera frase con lo que dice más adelante: “Yo no estuve allí para verlo y entrar en combate, aunque por poco”.<sup>292</sup> Saber se relaciona con el poder. El conocimiento da la posibilidad a las personas de actuar con eficacia, pero el narrador no sabía, no podía prever lo que pasaría a su amigo más tarde y, por eso, no pudo ayudarlo, salvarlo de esa muerte violenta. No saber resulta ser aquí, como en otros relatos, la condición propia de la vida humana (además trágica, ya que no se puede eliminar por completo), que influye, como ya se ha dicho, en el comportamiento

---

<sup>290</sup> Marías, “Sangre de lanza”, cit., p. 128.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 107.

de las personas, que actúan de manera arriesgada o equívoca.<sup>293</sup> O bien, en otros casos, como éste, no hacen nada, porque no conocen el peligro.

El narrador, luego, describe la manera en la que su amigo y la mujer cubana, que estaba con él y de la cual se desconoce el nombre al principio, fueron asesinados, cómo los encontraron y los detalles que llamaron más su atención, mirando las fotos que la policía había hecho y que le enseñaron, junto con algunas hipótesis que él hizo acerca de los momentos en los que se había llevado a cabo el asesinato. Los objetos de este relato son importantes, ya que se puede ver cómo estos, que al principio para el narrador eran meros objetos, cobraron significados, se convirtieron en indicios que lo guiaron en la búsqueda de la verdad acerca del asesinato y de los que estaban involucrados en éste. Tomando en consideración la distinción que hace Remo Bodei en su libro *La vita delle cose*, se puede ver cómo los objetos, a veces, pueden convertirse en cosas. Los objetos son elementos que conllevan un desafío para el hombre, puesto que impiden que el hombre se afirme.<sup>294</sup> En otras palabras, estos constituyen obstáculos, que el hombre, vencidos, logra superar.<sup>295</sup> Las cosas, en cambio, no se pueden definir de esta manera, dado que constituyen elementos a los que una persona otorga mucha importancia y sobre los cuales no quiere detener ningún control.<sup>296</sup> Esta importancia no es la misma con respecto a la que se da a los objetos, es decir funcional, sino que es afectiva, conceptual y simbólica. Cualquier objeto, que una persona, por distintas razones, también personales, quiere cargar de uno de estos significados, puede convertirse en una cosa<sup>297</sup>, elevándose de la categoría de objeto.

Uno de los primeros objetos que se transforma en cosa es la lanza con la cual fueron asesinados Dorta y la mujer cubana. El arma del delito no era un objeto cualquiera, por lo menos no lo era para el amigo del narrador. Aquella lanza, como cuenta Víctor, era un recuerdo de un viaje que aquél había hecho en Kenya. Al significado positivo que ésta podía tener, por lo tanto, en el momento de su muerte, se le añadió también un significado negativo. Para el narrador, en cambio, aquella lanza no tenía, antes del asesinato, algún significado, sólo era un objeto sin importancia, pero, también para él, se convirtió en una cosa, en el momento en el que pasó a ser el arma que había causado

---

<sup>293</sup> Pittarello, "Contar con el miedo", cit., p. 11.

<sup>294</sup> Remo Bodei, *La vita delle cose*, Bari, Editori Laterza, 2011, p. 20.

<sup>295</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>296</sup> *Ibidem*, pp. 12-20.

<sup>297</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

la muerte de su amigo, representando la muerte de éste. Otro objeto importante, en este cuento, es la foto. Aunque el narrador lo dice sólo más adelante, lo que él logró ver y saber sobre el asesinato de Dorta y de la mujer procede de algunas fotos, que los policías les hicieron al hombre y a la mujer cuando los encontraron. Como dice Elide Pittarello, hablando de las fotos que se encuentran en *Negra espalda del tiempo* y en *Todas las almas*, la foto constituye la prueba, que no se puede negar o rechazar, de un momento preciso de la realidad, es decir da la certeza de que existió realmente.<sup>298</sup> Esto convierte las fotos que se le enseñaron al narrador en las únicas pruebas de que su amigo no seguía estando vivo y, tampoco, la mujer que estaba con él. Víctor, mirando aquellas fotos, se fijó en algunos detalles, que quitaron importancia a todos los demás, se quedaron en su pensamiento y, como se verá más adelante, se revelaron elementos importantes para averiguar la verdad. Roland Barthes, en su libro sobre la fotografía, distingue entre dos actitudes que el espectador puede mantener delante de una foto, es decir el *studium* y el *punctum*. El primero coincide con un interés medio y, se podría decir, genérico, que lleva al espectador a valorar la foto, a decir si le gusta o si, en cambio, no le gusta.<sup>299</sup> El segundo, por el contrario, atañe a un pequeño detalle de la foto que hiere y cautiva al espectador, borrando todos los demás elementos y detalles.<sup>300</sup> El *punctum* puede modificar la foto, convertirla en otra distinta, ya que se carga de un valor distinto.<sup>301</sup> Gracias a su fuerza metonímica, el *punctum* permite añadir a la foto algo más con respecto a lo que se ve en ella.<sup>302</sup> De hecho, a través del *punctum*, el espectador puede cargar una foto de recuerdos personales<sup>303</sup> y, además, darle a la foto un campo ciego<sup>304</sup>, o sea la capacidad de ver más allá de la foto, de imaginar lo que podría haber pasado antes y después del momento en el cual se disparó.

El narrador, como se ha dicho, se centró en algunos detalles de las terribles fotos que se le mostraron y estos constituyen el *punctum*, los elementos que atraparon su atención y permanecieron fijados en su mente durante mucho tiempo. Lo que destaca en estas fotos, para su mirada, primero por lo que se refiere al cadáver del hombre, son, además de la lanza, el albornoz amarillo, las zapatillas y, sobre todo, las gafas de Dorta. De

---

<sup>298</sup> Pittarello, "Haciendo tiempo con las cosas", cit., pp. 31-32.

<sup>299</sup> Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 27-29.

<sup>300</sup> *Ibidem*, pp. 28, 47.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 58.

hecho, no obstante el golpe en la cabeza y el lanzazo, sus gafas permanecieron en su lugar, puestas. Esto se convierte en un elemento importante por su rareza (y también en un posible elemento de escarnio), puesto que el narrador recuerda que cuando él y Dorta eran pequeños y a éste le pegaban, perdía las gafas enseguida. Por lo que atañe a la mujer, en cambio, lo que destaca son sus bragas, que era la única prenda de ella que se encontró en la casa de Dorta. Se notan también la expresión de dolor en el rostro, con sus dientes apretados, el boquete en el pecho y el pelo que de una manera artificiosa le encubría la parte derecha de la cara. Todos estos elementos dan la “sensación de que su muerte era secundaria, que la cosa no iba en realidad con ella o que era sólo parte de un decorado”.<sup>305</sup> Para el narrador, la foto de la mujer pasó a ser, de un objeto, una cosa, es decir él le otorgó una importancia fundamental en la vida de su amigo, porque en ella vio a la última persona que había visto a Dorta, el testimonio de sus últimas horas de vida, que Víctor, en cambio, no presencié. La prueba de este sentimiento que se desprende de la foto, es el hecho de que él pidió a Gómez Alday, el inspector que se ocupó del asesinato, que se llevara una copia de la foto de aquella mujer, como algo valioso que hay que guardar y mirar en el futuro.

Las fotos que en este cuento se describen, como hace notar Elide Pittarello hablando de otras fotos que Marías inserta en algunas de sus novelas, son importantes porque no sólo constituyen la prueba visual de la existencia de un objeto, de una situación, sino que, junto con su descripción por parte del narrador, representan lo que empuja la narración, lo que “engendra el discurso”.<sup>306</sup> Gracias a las fotos, de hecho, la narración sigue; el narrador olvida la objetividad de las fotos y empieza, a partir de los elementos que atrajeron su atención, a hacer hipótesis acerca de lo que podría haber pasado antes y después del momento en el que se dispararon, como hacen también otros narradores de Marías.<sup>307</sup> El momento objetivo de la foto se abre a distintas hipótesis acerca de la realidad, que el narrador desconocía, mostrando así que, a partir de las cosas, se puede llegar a la verdad a través de la fantasía, de la imaginación, que permiten rellenar los huecos del conocimiento con las hipótesis<sup>308</sup>, y, además, a través de la capacidad y de la voluntad de ir más allá de lo que parece ser obvio<sup>309</sup>, puesto que “il reale [...] si

---

<sup>305</sup> Marías, “Sangre de lanza”, cit., p. 104.

<sup>306</sup> Pittarello, “Haciendo tiempo con las cosas”, cit., p. 34.

<sup>307</sup> *Ibidem*, pp. 34-35.

<sup>308</sup> Elide Pittarello (por), *Javier Marías*, Barcelona, RqueR, 2005, p. 20.

<sup>309</sup> Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 34.

nasconde soprattutto alle spalle dell'ovvio".<sup>310</sup> El narrador dice hacia el final, para justificar su reluctancia en contar toda la historia a su amigo Ruibérriz, que tanto éste como él mismo no creen en casi nada. Lo que él quiere decir es que los dos son hombres que, por lo general, se contentan con las apariencias; lo que parece real, obvio, lo es sin ninguna duda. Víctor, sin embargo, mostró, con su comportamiento ante esta situación, que él creía; este acontecimiento había cambiado su actitud frente a las apariencias y a lo obvio, de hecho él rechazó la objetividad de aquellas fotos e indagó el misterio que, para él, se hallaba detrás de éstas. En otras palabras, él tuvo el valor para observar y ver la verdad más allá de las apariencias.

Volviendo a la descripción inicial de las fotos, el narrador pone dos veces su atención en dos elementos de la habitación en la que se hallaban los dos cadáveres, es decir las "bombillas incongruentes"<sup>311</sup> y "las luces encendidas y atareados testigos en la pantalla".<sup>312</sup> Después del asesinato, de hecho, las luces de la habitación y la televisión permanecieron encendidas y lo que llamó la atención del narrador fue la incongruencia de estas luces, que con la llegada de la luz del día, iban perdiendo su importante función. Esta imagen se relaciona con otra que se encuentra en *Negra espalda del tiempo*, o sea la de las farolas, que, no obstante la llegada del día, se quedan encendidas, "fingen que todavía es de noche y que su concurso es aún necesario".<sup>313</sup> Las bombillas en la habitación de Dorta anticipan y se relacionan, por lo tanto, con esa metáfora de las farolas, que es, como dice el narrador de ese libro, la metáfora "de cómo se conduce y en qué consiste el respetuoso tiempo".<sup>314</sup> Se percibe, a través de las dos imágenes, la de las farolas y la de las bombillas, la sensación de que pasado, presente y futuro, en aquel momento, se contaminen<sup>315</sup>, es decir que el pasado todavía no es pasado por completo, sino que sigue existiendo, junto con el presente y el futuro. En este cuento, por lo tanto, las bombillas pueden indicar la dificultad con la cual el pasado pasa y se olvida, dejando una huella en el presente, para que se quede en la memoria. Esto refleja, yendo más adelante en el texto, la dificultad con la cual el narrador logra aceptar por completo la muerte de su amigo, como si todavía fuera un hecho del futuro y no del pasado. Este

---

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> Marías, "Sangre de lanza", cit., p. 101.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>313</sup> Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006, p. 122.

<sup>314</sup> *Ibidem*.

<sup>315</sup> Pittarello, "Haciendo tiempo con las cosas", cit., p. 31.

hecho se refleja, además que en la foto que él decidió guardar, también en un paquete de cigarrillos con olor a clavo, Gudang Garam el nombre. Su amigo Dorta se lo había regalado y él decidió guardarlo. Conservar los objetos de alguien que se ha muerto significa resistirse a aceptar esta pérdida, protestando contra la irreversibilidad del tiempo.<sup>316</sup> A través de estos objetos, el narrador mantiene vivo o presente al amigo y aleja su muerte, puesto que las cosas pueden incorporar las pasiones y los recuerdos de una persona<sup>317</sup>, en este caso el recuerdo y la pasión de Dorta, permitiendo mantener un hilo de continuidad<sup>318</sup> entre la vida pasada de los dos hombres y la vida presente y futura sólo del narrador.

Su amigo y la muerte de éste seguían, después del asesinato, estando presentes para el narrador: “durante los primeros meses tras la muerte de Dorta seguí dándole vueltas a aquella noche”.<sup>319</sup> Buscó, de hecho, indicios, basándose en el cuento que le había hecho aquel día Dorta, acerca de las citas que tenía y de los encuentros que había hecho (un editor y un hombre germánico) y en las impresiones que él tuvo (“estaba preocupado por algún asunto o momentáneamente descontento consigo mismo o con su vida”<sup>320</sup>), pero sin ningún resultado. El fracaso inicial de su investigación no se puede imputar, sin embargo, sólo a su incapacidad de formular hipótesis verosímiles, que se ajustaran a los pocos hechos y pruebas que se conocían de aquel crimen y que, sobre todo, justificaran la presencia de una mujer en la cama de un hombre homosexual, que, según su amigo, nunca se había acostado ni se acostaría con una mujer. Otro obstáculo que ocultaba la verdad era la actitud que el inspector, Gómez Alday, mantenía ante este crimen, contentándose con la explicación más obvia, es decir el asesino tenía que haber sido un marido o un chulo celoso, e ignorando lo que Víctor le había dicho, o sea que aquello parecía ser un montaje, según su impresión, y que su amigo era homosexual. Estos dos hombres, por sus comportamientos, se oponen: el primero busca la verdad y va más allá de las apariencias, que le parecen artificiosas, mientras que el otro, cuyo deber, cuya responsabilidad sería la de averiguar la verdad y encontrar el culpable, ignora, no tomándolo en consideración, la homosexualidad de Dorta y se detiene en lo más obvio. Parece que la verdad y la justicia no fueran lo más importante para él, sino

---

<sup>316</sup> Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 26.

<sup>317</sup> Andrea Borsari, *L'esperienza delle cose*, Genova, Marietti, 1992, p. 7, *apud, ibidem*, p. 50.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>319</sup> Marías, “Sangre de lanza”, cit., p. 118.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 110.

sólo una justicia aparente y ficticia o, por lo menos, incierta, que se contentaba sólo con una hipótesis más o menos aceptable, sin sólidos fundamentos. Sólo al final, el narrador logró descubrir lo que había pasado realmente. Esto lo hizo gracias a su deseo de verdad, que, en contra de su moral (tal era su deseo), lo llevó hasta a hacerle daño a Estela (la mujer muerta que se descubrirá estar viva), y además al paquete de cigarrillos Gudang Garam, que, junto con los pechos y la cara de la mujer (vistos muchas veces en las fotos en las que se la veía muerta, pero con una expresión propia de los vivos), le permitió relacionar a su amigo Dorta con la mujer a la que encontró en un restaurante, dos años después de la muerte de éste. El culpable del asesinato fue un chico, que se había dejado convencer a pasar la noche con Dorta y que, luego, frente a los juegos que éste hacía con la lanza, se espantó. El miedo es una pasión que no permite razonar, que impide el dominio de sí mismos y, por consiguiente, hace radicalmente inestable el saber y el hacer.<sup>321</sup> Por estas razones, el joven lo mató. Los hechos que luego se le comunicaron al narrador y a los medias fueron una invención y una composición de Gómez Alday, que, empujado por el amor que sentía hacia aquel chico, decidió ayudarlo, chantajeando a Estela para que hiciera aquel papel de muerta e inventando una historia más o menos verosímil.

El amor se caracteriza por el hecho de que no se relaciona con la moral, con la ética, “allí donde el amor se impone, la ética no tiene prácticamente nada qué decir”.<sup>322</sup> En el amor no existe la igualdad y la reciprocidad. Para el que ama existe sólo la persona amada, que es más importante incluso de sí mismo.<sup>323</sup> Este sentimiento, además de quitar importancia a la conciencia misma de una persona, le quita importancia también a todo y a todos los demás. La consecuencia de todo esto es la posibilidad de que una persona, para el bien de la persona amada, cumpla actos que van contra su moral y su conciencia. Es incapaz de tomar en consideración su sentido de responsabilidad, que se ha ocultado a causa del amor: “No parecía más alarmado que un muchacho al que se ha descubierto un embuste [...] menor”.<sup>324</sup> Las virtudes que se alcanzan con el amor se alcanzan, sin embargo, de una manera amoral.<sup>325</sup> En este caso, por ejemplo, Gómez Alday mostró solidaridad hacia su amado, pero, haciéndolo, cumplió actos injustos:

---

<sup>321</sup> Pittarello, “Contar con el miedo”, cit., p. 11.

<sup>322</sup> Savater, *Invitación a la ética*, cit., p. 118.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>324</sup> Marías, “Sangre de lanza”, cit., p. 141.

<sup>325</sup> Savater, *Invitación a la ética*, cit., p. 121.

chantajeó, corrompió, se convirtió en el cómplice de un asesinato e hizo prevalecer la injusticia, en contra de sus responsabilidades como inspector. Por lo que se refiere a la mujer cubana, ella se dejó chantajear y convencer a hacer las fotos junto con el cadáver de Dorta, para que no la obligaran a volver a su país de origen. Otra vez, por lo tanto, el móvil es el miedo, que, como se ha visto, tiene el poder de suspender la capacidad de razonar de las personas, de individuar otras alternativas. De este manera el miedo llevó a la mujer a obedecer al inspector y a convertirse, ella también, en una cómplice del asesinato. Aquí se muestra un elemento importante, por lo que se refiere a la responsabilidad, y que Marías llega a explicar de una manera más clara en su novela *Tu rostro mañana*. En este cuento, aunque el nivel del poder es un poco más bajo con respecto a la novela que se acaba de nombrar, el inspector representa el poder, mientras que todos los demás son meros ciudadanos. Como el Estado en *Tu rostro mañana*, el inspector muestra como el poder, lejo de eliminar el mal y el miedo de la gente, para hacerla vivir más tranquila, lo aumenta porque le resulta útil (el Estado encuentra su justificación y su fundamento en el miedo de la gente<sup>326</sup>), como dice el narrador en la novela de Marías.<sup>327</sup> El poder tiene la capacidad de captar, entender y luego aprovechar las debilidades de sus ciudadanos, a fin de que estos acepten su fuerza y le obedezcan.<sup>328</sup> Aquí, este chantaje aparece explícito, con respecto a *Tu rostro mañana* o a *Corazón tan blanco*, donde el Estado actúa de la misma manera, pero de una forma más súbola. La consecuencia de esto es que muchos creen elegir libremente (y no influenciados por el gobierno) lo que el Estado quiere que elijan: “hay que hacerlo de manera que ellos crean todavía que eligen”.<sup>329</sup>

Gómez Alday, la mujer cubana y el narrador tienen en común una característica que Marías hace siempre prevalecer en sus obras, es decir la impunidad.<sup>330</sup> Víctor, como también el inspector y Estela, se convirtió en un cómplice del asesinato y lo hizo en el momento en el que decidió no denunciar al culpable y todo lo que había descubierto e impedir que se hiciera justicia. Lo que muestra la capacidad de los que detienen el poder de entender las debilidades de los que les obedecen, es decir los ciudadanos, es el

---

<sup>326</sup> Remo Bodei, *Geometria delle passioni: Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 72-73, 86, *apud*, Pittarello, “Contar con el miedo”, cit., p. 11.

<sup>327</sup> Javier Marías, *Tu rostro mañana 3, Veneno y Sombra y Adiós*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2008, p. 149.

<sup>328</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 216.

<sup>329</sup> Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006, p. 84.

<sup>330</sup> Pittarello, “Contar con el miedo”, cit., p. 16.

hecho de que Gómez Alday habla de lo que ha pasado de manera bastante tranquila, sin miedo. Dice el narrador: “tal vez sabía que yo no iba a irle a nadie más con el cuento, quizá lo supo antes de que lo supiera yo mismo”.<sup>331</sup> El motivo de esta decisión no se dice, pero podría ser o la voluntad de no juzgar o el miedo a una posible y eficaz venganza del inspector, ya que éste le había confesado que la herencia de Franco era la ausencia de reglas y de control por lo que atañe a las tareas de la policía y de los jueces: cada uno hacía su propio trabajo, desentendiéndose del de los demás. La burocracia, como se puede ver en lo que Simona Forti dice, es un elemento que puede aumentar el mal, puesto que disminuye el sentido de responsabilidad de las personas.<sup>332</sup> La burocracia crea una distancia entre el trabajo de una persona y el objetivo final de su trabajo, en el cual participan otras personas.<sup>333</sup> Esta distancia, junto con el deber de obedecer a los propios jefes y de llevar a cabo la propia tarea, disminuye la responsabilidad que se siente por el resultado final del trabajo.<sup>334</sup> La consecuencia es que nadie controla el trabajo de los demás ni le interesa averiguar la manera en la que se lleva a cabo o denunciar los que cometen crímenes. Todos son libres de hacer lo que quieren, sin que nadie los descubra y los denuncie, y, a la vez, son posibles cómplices de actos que otros han cometido y de los que ellos se han desentendido más o menos voluntariamente.<sup>335</sup>

El narrador que, antes tuvo la capacidad y el coraje para buscar la verdad, ocultada por parte del inspector y de la mujer, al final muestra su debilidad, no teniendo el valor para sostener la verdad y su consiguiente responsabilidad. La verdad parece perder importancia<sup>336</sup>: ya no importa quién es el culpable, sino sólo las causas que originaron el comportamiento amoral del chico búlgaro y del inspector. Estas situaciones, en las que los que cometen crímenes no se denuncian y los que no denuncian se convierten en cómplices, muestra la imposibilidad de realización de la justicia, como medio para los que son culpables de algún delito paguen por ello. La justicia, como hace notar Elide Pittarello, tiene otro objetivo, es decir el de reestablecer el orden en el Estado, ocultando sus propios crímenes, gracias también al silencio de los que saben.<sup>337</sup>

---

<sup>331</sup> Marías, “Sangre de lanza”, cit., p. 141.

<sup>332</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., pp. 221-225.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> *Ibidem*.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> Martín, “Penetrar en el reino de la incoherencia: la poética del cuento en Javier Marías”, cit., p. 39.

<sup>337</sup> Pittarello, “Contar con el miedo”, cit., p. 16.

## 8. “CAÍDO EN DESGRACIA”

El cuento del cual se va a hablar ahora es el último que Marías ha escrito. “Caído en desgracia”<sup>338</sup> fue publicado por primera vez en *El País Semanal*, en agosto de 2005<sup>339</sup> y, luego, en 2012, fue insertado en la última colección de cuentos de Marías, que se titula *Mala índole*. Esta recopilación de cuentos se caracteriza, como dice el mismo autor en la nota previa, por recoger casi todos sus relatos, incluso los que antes no se habían publicado en un libro.<sup>340</sup>

“Caído en desgracia” se encuentra bajo el primer apartado, denominado “Cuentos aceptados”. Allí se recoge la mayoría de los cuentos del autor que, según Marías, son los relatos de los que no se avergüenza.<sup>341</sup> Los demás cuentos, en cambio, se encuentran bajo otro capítulo, o sea el de los “Cuentos aceptables”, que son los que, en cambio, le dan un poco de vergüenza.<sup>342</sup> Finalmente, los cuentos que en *Mala índole* no aparecen se definen “cuentos inaceptables” y se remontan a finales de los años ’60.<sup>343</sup>

En los cuentos que se han analizado en algunos de los capítulos anteriores, se ha visto que el deseo de amor y la adoración (desviación de este deseo) se pueden convertir en una especie de deseo puro y, además, que el amor se caracteriza por ser un sentimiento anti-ético. El amor, por lo tanto, y también el miedo, otra pasión de la que se ha hablado, llevan a los personajes a cumplir actos amorales, impidiendo que la razón, la ética y el sentido de la responsabilidad influyan de manera positiva en sus elecciones. En “Caído en desgracia” no es el amor, el sentimiento o el deseo los que estorban la acción eficaz y moral de uno de los personajes, es decir el narrador, sino el miedo y el deseo sexual. A diferencia de los demás cuentos, la actitud del narrador, además de ser irresponsable, no se presenta pasiva o dirigida hacia un objetivo, sea ese el asesinato o la ayuda a la persona amada, por ejemplo. Como se verá más adelante, el narrador actúa, no intenta olvidar lo que va a pasar con indiferencia y no haciendo nada; él reacciona, pero lo hace de manera desatinada. El principio de este cuento se distingue un poco de los demás, porque enseguida se encuentra el discurso directo, precedido por

---

<sup>338</sup> Javier Marías, “Caído en desgracia”, en *Mala índole*, Madrid, Alfaguara, 2012, pp. 337- 354.

<sup>339</sup> Javier Marías, “Nota previa”, en *Mala índole*, cit., p. 11.

<sup>340</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>342</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 10.

una oración que lo introduce. En otros cuentos de Marías, el discurso directo no se halla al principio y, por lo general, los cuentos empiezan por unas reflexiones, que el narrador hace sobre lo que ha pasado y lo que va a contar.

“Los Lambea han caído en desgracia”<sup>344</sup>: ésta es la advertencia a partir de la cual se desencadena la historia que se relata. Ésta, al principio, se presenta sin ninguna explicación previa que pueda informar al lector sobre la identidad de las personas involucradas: quién pronunció esa advertencia, quiénes eran los Lambea y qué papel desempeñaba el narrador, al que se le había comunicado la caída en desgracia de éstos. Sin embargo, el lector, en las líneas sucesivas, logra descubrir algo más sobre esas palabras, gracias a algunas reflexiones del narrador. A pesar de su ambigüedad, se descubre que aquella frase procedía de algunos criminales, con los que el narrador entretenía una relación, de hecho parecía conocerlos y conocer también la manera de la que actuaban. Primero algunas personas caían en desgracia por algunas razones desconocidas y, luego, alguien las mataba, por lo general, de manera que no pareciera un asesinato. El narrador describe esta caída comparándola con “una mano abierta que nos la anuncia, y que después se cierra y nos engulle, tal vez aprieta”.<sup>345</sup> Lo que hace notar el narrador es, sin embargo, que en la historia que va a contar este anuncio previo a los caídos en desgracia falta. Él sólo, de hecho, conocía el destino de esas personas y no podía comunicárselo. Este narrador, por lo tanto, a diferencia de los demás, poseía un poder, es decir conocía una parte del futuro, sabía con certidumbre que existía un peligro inminente para los Lambea y que se presentaría en uno de los dos días en los que ellos estuvieran en Madrid.

Su función era la de guía; él tenía, por lo tanto, que protegerlos y ayudarlos a lo largo de su estancia. Esta advertencia, que en realidad era una orden, lo obligaba, en cambio, a cambiar su papel, o sea él tendría que convertirse en el que acompañaría a los Lambea hacia la muerte, asegurándose, además, que nadie, ni siquiera él mismo, la impidiera. En otras palabras, respetando las órdenes de aquellos criminales, tendría que convertirse en el cómplice consciente del asesinato de aquella pareja italiana. No obstante el probable trato previo con los criminales, el narrador no parecía indiferente a su petición, por el contrario, el anuncio no le gustó, como él mismo dice, y, además, le dio miedo. Este miedo no se debía tanto a la posible muerte de los Lambea, que todavía

---

<sup>344</sup> Marías, “Caído en desgracia”, cit., p. 337.

<sup>345</sup> *Ibidem*.

podía no realizarse, sino a la condición que su saber le imponía. De hecho, él tendría que vivir aquellos días en una alerta constante, en la que todo se convertiría en un peligro, llevándolo, en un primer momento, a desear que su asesinato se produjera enseguida, permitiéndole acabar con el miedo. “Pero el saber era mío, el miedo me correspondería pasarlo a mí, una alerta involuntaria y continua”.<sup>346</sup> El saber, en este caso, como en “Cuando fui mortal”, se convierte, por lo tanto, en una maldición: no el hecho de que el hombre y la mujer murieran, sino saber que eso pasaría.

Gracias a estos sentimientos, es decir el miedo y la inquietud que el futuro asesinato generó en el narrador, junto con el temor que expresa al principio, se puede entender cuál es su carácter. Al principio, de hecho, su primera preocupación fue la posibilidad, descartada enseguida, de que pudiera ser él el asesino, de que fuera él quien tendría que matarlos. Esta posibilidad le provocó temor. A partir de esto, se puede comprender, por lo tanto, que, aunque tenía trato con algunos criminales, no era una persona malvada, ya que sólo la posibilidad de matar a alguien lo espantaba. Además, lo que él vio con miedo fue también el hecho de que los criminales le mandaron que no interviniera para ayudar a la pareja si le pasaba algo: él tendría que contener su instinto, que, en cambio, lo llevaría a ayudarla. La dificultad con la cual lograría hacer esto se ve más adelante, cuando dice que, a cada posible riesgo que vislumbraba, se repetía, para convencerse y prepararse a aquella posibilidad, que no tenía que intervenir. El narrador pensaba, además, “Yo no puedo intervenir [...] o no debo”.<sup>347</sup> Él subraya, aquí, una diferencia importante. El deber, el “yo debo” supone una amenaza, es decir el deber nace de un peligro, de una consecuencia peligrosa, que se realizaría en el caso de que el deber no se cumpliera.<sup>348</sup> El narrador, por lo tanto, se preguntó si su propósito de no intervención se debía al posible peligro que comportaría no hacerlo o a lo que su conciencia le aconsejaba que hiciera. Yo puedo o yo no puedo, de hecho, es la manera en la que la conciencia habla al hombre.<sup>349</sup> Él, por consiguiente, se dio cuenta de esta diferencia y también de la posibilidad de que lo que tendría que hacer podía ir contra su querer más profundo, contra su conciencia. Todos estos datos, por lo tanto, llevan a la conclusión de que el narrador, por su carácter y por su actitud, no era una persona malvada.

---

<sup>346</sup> *Ibidem*, pp. 338-339.

<sup>347</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>348</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 65.

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 66.

Simona Forti, como ya se ha esbozado al final del capítulo dedicado a “En el tiempo indeciso”, dedica algunas páginas a los llamados crímenes de obediencia y a la influencia del poder y de las órdenes en el comportamiento de las personas. Este nuevo tipo de crimen, cuyo descubrimiento se debe a la reflexión y al análisis de lo que pasó durante el holocausto, consiste en la realización de actos amorales o en la complicidad en estos por parte de personas normales<sup>350</sup>, las que no presentan inclinaciones malvadas. Se habla, en estas páginas, de los experimentos que Stanley Milgram llevó a cabo en los años '70, para explicar por qué muchos alemanes corrientes fueron involucrados en el exterminio.<sup>351</sup> Los resultados de estos experimentos mostraron que la mayoría de los que habían participado habían obedecido a la orden dada por una persona que, para ellos, tenía una cierta autoridad.<sup>352</sup> Hay que subrayar que lo que se les pedía hacer era que les hicieran daño a algunas personas (actores) a través de descargas eléctricas.<sup>353</sup> Esto muestra que las personas, a través del aprendizaje social, aprenden a obedecer a la autoridad y a quien tiene el poder.<sup>354</sup> Por lo general, una persona, cada vez que reconoce la autoridad de otra y su posición más elevada en la escala jerárquica, obedece de manera espontánea a sus peticiones, sin poner en duda su evaluación de la situación<sup>355</sup> y, por consiguiente, tampoco sus razones y fines. Además, se añade a la responsabilidad de obedecer a la autoridad, que sienten las personas, otro elemento. De hecho, también la posibilidad de un castigo, en el caso de que la orden no se cumpla, lleva a los hombres a obedecer, a causa del miedo.<sup>356</sup> El mal, por lo tanto, puede proceder no sólo de la transgresión, sino también de la obediencia, que se nos enseña a mantener, sin reservas, frente a la autoridad, ahorrándonos nuestra personal evaluación de la situación y quitándonos el sentido de la responsabilidad.<sup>357</sup>

En “Caído en desgracia” no se sabe, ya que el narrador no lo dice, de dónde procedía la orden ominosa, si venía del gobierno o de alguna organización que actuaba fuera de la ley. El narrador, al principio, los define criminales, pero, viendo dónde ha llevado el

---

<sup>350</sup> Raul Hilberg, *La distruzione degli ebrei in Europa*, Torino, Einaudi, 1999, *apud*, Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., pp. 220-221.

<sup>351</sup> Stanley Milgram, *Obbedienza all'autorità: uno sguardo sperimentale*, Torino, Einaudi, 2003, *apud*, *ibidem*, pp. 223-224.

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>353</sup> *Ibidem*.

<sup>354</sup> *Ibidem*.

<sup>355</sup> *Ibidem*.

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>357</sup> *Ibidem*, pp. 226, 229.

análisis de la responsabilidad y también del poder hasta ahora, no podemos considerar los criminales como los que actúan fuera del gobierno y en contra de él. De hecho, como muestra Marías en *Tu rostro mañana*, también el gobierno puede, por sus intereses, realizar crímenes. Aunque no se sabe quién es el mandante, el narrador otorgó al que dio la orden una cierta autoridad. Esto, junto con el miedo a un posible castigo, lo llevó a no desobedecer a las órdenes. Su voluntad era la de no intervenir para salvarlos y de no dejarlos a solas, para evitar que sospecharan algo, según las órdenes explícitas e implícitas que se le dieron. Lo que le daba miedo y que le provocaba un cierto sentido de responsabilidad no era sólo el conocimiento de lo que iba a pasar, sino, sobre todo, su cercanía a los que tendrían que morir, el hecho de que tuviera que permanecer al lado de los Lambea y ser el testigo desarmado de su muerte.

Las órdenes, junto con el miedo, tienen la capacidad de “apagar” el sentido de responsabilidad de las personas.<sup>358</sup> De hecho, las órdenes dan la ilusión de que es otro el que ha elegido y que, por lo tanto, tiene toda la responsabilidad de la acción que otra persona lleva a cabo. Además, el miedo, utilizando las palabras de Elide Pittarello, es una pasión que “obstaculiza el dominio de uno mismo a la vez que garantiza el sometimiento de un individuo”.<sup>359</sup> La capacidad de razonar de la persona se debilita. Ésta es incapaz de ver, como ya se ha dicho, otra elección alternativa y su voluntad se conforma a lo que se le impone, apagando su sentido de responsabilidad. La supervivencia y la preservación de la vida es, por lo general, lo más importante para el hombre y, a veces, para alcanzar este objetivo, está dispuesto a hacer cosas que su conciencia nunca le habría permitido en otras circunstancias y en el pleno dominio de sí mismo.<sup>360</sup> En este cuento, sin embargo, intervino otro elemento, que permitió que el narrador sintiera una cierta responsabilidad. Este elemento, como se ha esbozado más arriba, es la distancia. En los experimentos de los que se ha hablado antes, de hecho, el nivel de obediencia no sólo dependía de la autoridad que tenía la persona que mandaba, sino también de la visibilidad y del contacto entre la víctima y el que enviaba la descarga eléctrica. El porcentaje de obediencia del verdugo inconsciente, en efecto,

---

<sup>358</sup> *Ibidem*, pp. 224-225.

<sup>359</sup> Pittarello, “Contar con el miedo”, cit., p. 11.

<sup>360</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 241.

bajaba si éste veía o tocaba a la víctima.<sup>361</sup> Todo esto emerge en el texto, a través de una reflexión del narrador sobre la situación en la que se encontraba:

Si no los exponía apenas, a los Lambea, tal vez no fuera fácil que les pasara nada durante su estancia, o lo que restaba de ella. Tal vez fuera posible llevarlos hasta su avión nocturno sanos y salvos, y que luego se ocuparan otros en su país de traerles o propiciarles la desgracia, siempre estarían a tiempo y allí no tendría que verlo, ni que sentirme responsable a medias, o más que a medias en tres cuartos.<sup>362</sup>

A él las vidas de los Lambea no le interesaban, su muerte no era un problema, sino que lo único que le preocupaba era la falta de una distancia entre él y las víctimas, tal que permitiera que él se sintiera demasiado lejos para ser responsable de algo.

En este cuento, se puede notar muy bien otro efecto que el miedo provoca en el narrador. Esta pasión se opone a la razón porque, mientras ésta permite que el hombre distinga y odene las cosas del mundo, el miedo las reúne, perjudicando su capacidad de distinguir y, también, por consiguiente, de elegir.<sup>363</sup> El narrador, de hecho, en cuanto recibió la noticia de la caída en desgracia de los Lambea, empezó a ver el peligro en todo lo que los rodeaba: “me empezó a parecer peligroso todo, lo presente, lo venidero y aun lo pasado retrospectivamente”.<sup>364</sup> El narrador no lograba distinguir, por lo tanto, entre lo verdaderamente peligroso y lo que no lo era; todo se juntaba y se convertía en una posible causa del fallecimiento de la pareja italiana. Los efectos del miedo, sin embargo, no son sólo estos. El narrador, además de poner el rótulo de peligroso a todo lo que veía, extendió el destino ominoso de los Lambea a Carlos II, representado de joven en cuadro de Juan Carreño de Miranda: “Pensé que había nacido en desgracia”.<sup>365</sup> Esto, además, remite, aunque sólo de manera indirecta, al sentido trágico que Marías tiene de la existencia, es decir el hecho de que la vida, a pesar de los vanos esfuerzos de una persona, siempre está destinada al fracaso, a la muerte<sup>366</sup>: todos nacemos en desgracia.

---

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>362</sup> Marías, “Caído en desgracia”, cit., p. 342.

<sup>363</sup> Remo Bodei, *Geometria delle passioni: Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 39-40, *apud* Pittarello, “Contar con el miedo”, cit., p. 11.

<sup>364</sup> Marías, “Caído en desgracia” cit., p. 341.

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>366</sup> Pittarello, “Haciendo tiempo con las cosas”, cit., p. 33.

Retomando la reflexión sobre el sentido de responsabilidad del narrador, la cercanía entre éste y los Lambea es una cercanía no sólo física, sino también espiritual. De hecho, el narrador dice que, antes de aquel anuncio telefónico, había empezado a tenerles una cierta simpatía a los Lambea y esto le hacía todavía más difícil pensar con indiferencia en su próxima muerte. Esta doble cercanía influyó en su sentido de responsabilidad (ya que ésta no se apagó por completo) y, por consiguiente, también en su conducta. Él, de hecho, aunque por una parte respetó, casi a lo largo de toda la estancia, las órdenes de aquellos criminales, por otra hizo algo que iba contra los planes de los asesinos: decidió evitar los mayores y más probables peligros que se podían encontrar en una ciudad. Evitó paseos por la noche, frecuentó lugares donde había mucha gente y donde la vigilancia era mayor y tuvo extremo cuidado, convirtiendo los planes que habían establecido si estos le parecían demasiado peligrosos. En otras palabras, en el respeto de las órdenes, tuvo la esperanza de hacer todo lo que podía para salvarlos, por lo menos hasta que estuvieran en su compañía: “Si yo no me apartaba de ellos, quizá todo fuera más difícil, y vivirían al menos hasta llegar a Roma”.<sup>367</sup>

Con el paso de las horas, durante las cuales acompañaba y entretenía a los Lambea, su genérica simpatía, que al principio se dirigía a los dos, se desplazó sólo hacia la mujer. A partir de un momento determinado, él empezó a pensar en aquella muerte como si se refiriera sólo a Giovanni, el marido, como si, al contrario de lo que se le había comunicado, sólo éste hubiera caído en desgracia. La muerte de ella se convirtió en algo inmerecido, ya que ella probablemente no tenía ninguna o escasa relación con los negocios del marido: el narrador, por lo tanto, empezó a desear que ella sobreviviera. Esta simpatía se debía, según lo que dice el narrador, al carácter de la relación que ella entretenía con Giovanni, es decir, un largo esfuerzo para que él no se muriera, o a su ojos verdes. Los ojos, en la descripción que el narrador hace, son uno de los pocos elementos físicos que nombra, subrayando, por lo tanto, la vaga atracción que éstos ejercían sobre él. Éstos, aunque pueden parecer un elemento secundario, se convirtieron en un factor fundamental.

Hacia el final, se reproduce la última comunicación por parte de los criminales al narrador. La última orden que se le dio al narrador le permitió descubrir más o menos el momento en el que se realizaría el asesinato y el método que los asesinos utilizarían

---

<sup>367</sup> Marías, “Caído en desgracia”, cit., p. 350.

para matar a los Lambea. Además, ésta le dio la posibilidad de no presenciar la muerte de la pareja, de poner entre él y las víctimas la distancia necesaria para que se sintiera a salvo de toda responsabilidad frente a aquel acontecimiento. Esto, al principio, representaba su deseo, pero hacia final de la estancia de los Lambea algo había cambiado y esa distancia ya no le interesaba mucho. Los criminales le pidieron que dejara que los Lambea fueran al aeropuerto a solas y en taxi, pidiendo al taxista que condujera despacio. Aunque enseguida se despreocupó por el hecho de que, gracias a ésta orden, ya no tenía que acompañarlos, empezó a dudar si obedecer o no a los criminales. La autoridad de estos y el miedo, ya que comenzó a dudar y a tener reservas, perdieron su poder sobre él, se convirtieron en elementos secundarios por lo que se refiere a su influencia en el comportamiento del narrador. Otro elemento, de hecho, intervino en la determinación de su acción. Lo que lo llevó a subir al taxi, que probablemente los llevara a la muerte, no fue el miedo a que ella muriera o el deseo de protegerla, ya que ésta no era la manera que le permitiría hacerlo. Además, si hubiera sido así él habría subido enseguida al taxi y no después, cuando éste ya se había ido, aprovechando su parada. Lo que le hizo tomar esta decisión fueron los ojos de la mujer, cuando ella se dio la vuelta, “su devoto brillo verde”.<sup>368</sup> Lo que, por lo tanto, superó en intensidad y en potencia el poder de la orden por parte de una autoridad y del miedo, fue un deseo, que se puede clasificar en la categoría del deseo sexual. De hecho, aunque era un deseo muy vago, fue una parte del cuerpo de la mujer, los ojos, la que atrajo al narrador y que le impidió que dejara que ella se fuera sin él. Si ella no se hubiera dado la vuelta, él habría permanecido allí donde estaba. En este caso, la pasión tiene la capacidad de romper la relación entre ver y conocer, de la que ya se ha hablado. La vista de los ojos de la mujer, en efecto, no otorgó al narrador un mayor conocimiento, sino que, por el contrario, oscureció por completo su razón, llevándolo a realizar una acción sin sentido.

Este cuento y también los demás son significativos porque muestran la incapacidad del hombre, en determinadas circunstancias, de actuar éticamente, según su voluntad, y a través del uso de la razón. En la mayoría de los cuentos, se presentan situaciones que son relevantes por su capacidad de mostrar la “zona de sombras”<sup>369</sup> y “el rasgo más

---

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 353.

<sup>369</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 215.

sórdido de lo humano”.<sup>370</sup> Ellos muestran aquella parte del ser humano (que no se ve, pero que existe) de la que brotan sus pasiones y que debilita su voluntad, permitiéndole generar el mal. Como afirma Pozuelo Yvancos, estas breves historias llevan en sí un significado mayor, aunque “en germen”<sup>371</sup>, con respecto a los hechos contados, puesto que se representa en éstos un aspecto problemático y contradictorio de la condición humana. Al final de “Caído en desgracia”, se muestran las consecuencias ominosas de la oposición que existe entre *eros* y *ethos*. *Eros* constituye una actitud primitiva del hombre<sup>372</sup>, relacionada con su naturaleza instintual<sup>373</sup>, y tiene la capacidad de revelarnos la verdad sobre nuestro ser más profundo.<sup>374</sup> Sin embargo, *eros* se opone al principio de libertad, según el cual nosotros tenemos la capacidad de ser distintos de los seres instintuales que somos al principio<sup>375</sup>, es decir la facultad de ser mejores. *Eros*, de hecho, excluye y suspende las normas éticas que hemos establecido, ya que éste se encuentra más allá con respecto a la moral y a la diferencia entre el bien y el mal.<sup>376</sup> Esto se refleja en el cuento: el narrador, a causa de la fuerza de *eros*, pierde o suspende *ethos* y esto lo lleva a actuar contra su voluntad y su razón, guiado por el impulso generado por esa pasión.

Como en los demás cuentos de Marías, el final se desconoce.<sup>377</sup> Lo que se puede desprender, después de una reflexión sobre los hechos, es que, en aquellos últimos días, él no logró mantener el dominio sobre sí mismo, obstaculizado por su debilidad, primero, frente a la autoridad, a las órdenes y al miedo y, luego, frente a su deseo. Su voluntad, probablemente ya débil en el fondo, fue debilitada aún más por todos estos elementos que le impidieron oponerse a la autoridad, no haciendo lo que él no quería hacer, y, además, realizar una acción eficaz que pudiera salvar a los Lambea. Con su última acción, de hecho, él no logró ni salvar a Sara, ni salvarse a sí mismo. Lo que realizó, en cambio, fue una acción sin sentido e ineficaz, yendo incluso hacia su probable muerte.

---

<sup>370</sup> Sara Cohen, “Confidencias Ocasionales”, en *Clarín, revista Ñ*, 11 de febrero de 2013, en [www.clarin.com](http://www.clarin.com).

<sup>371</sup> José María Pozuelo Yvancos, “Territorio Marías”, en *ABC Cultural*, 8 de diciembre de 2012, p. 10.

<sup>372</sup> Sergio Givone, *Eros/Ethos*, Torino, Einaudi, 2000, p. 37.

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>376</sup> Kierkegaard, *apud, ibidem*, pp. 50, 129.

<sup>377</sup> Por lo que se refiere al final abierto de los cuentos de *Cuando fui mortal* y *Mientras ellas duermen*, véase Pilar Castro, “*Cuando fui mortal*”, en *ABC*, 23 de febrero de 1996, p. 11.

El final es un elemento importante en las obras de Marías. De hecho, lo que auna tanto las novelas como los cuentos de este autor, además de la falta de juicios y de moralejas (“Contar una historia es lo opuesto a celebrar un juicio”<sup>378</sup>), es la manera en la que acaban sus historias. Lo que caracteriza sus finales es el abandono de los personajes y de sus problemas<sup>379</sup>, sin una explicación o una solución de éstos. Esto hace que sus cuentos, también por el reducido número de elementos, resulten ser para el lector un enigma<sup>380</sup>. De hecho, la interpretación de los hechos, que puede explicar y justificar la acción ineficaz de los personajes, no es inmediata, sino que requiere una reflexión por parte del lector. Se puede decir, por lo tanto, que estos cuentos logran contar el misterio sin explicarlo.<sup>381</sup> En este cuento, por ejemplo, se puede ver el abandono, con el cual el autor deja a sus personajes en el momento en el que los efectos negativos del conflicto interior (entre su voluntad y sus pasiones) que padecen se manifiestan en su nivel máximo. En el caso de “Caído en desgracia”, en efecto, la consecuencia de ese conflicto es la subida al taxi del narrador; una acción desatinada e ineficaz, cuyas consecuencias se desconocen, pero se pueden imaginar. Aunque los cuentos (o las novelas) se cierran, se puede decir que no hay un verdadero final, ya que éste está representado tradicionalmente por la solución de un problema que se ha planteado al principio.<sup>382</sup> Aquí, de hecho, el problema no se resuelve: el personaje es incapaz, a causa del oscurecimiento de su razón y conciencia, llevado a cabo por una determinada pasión, de realizar una acción eficaz, que le permita poner en práctica su voluntad e impedir que el mal se realice. Lo que falta es la “sensación final que suele darle a una historia un sentido inequívoco”.<sup>383</sup> El final es un elemento importante, porque a través de él se puede dar un sentido a un periodo de tiempo, que va desde un principio hasta un final que los hombres establecemos (*kairos*).<sup>384</sup> Para la literatura funciona de la misma manera: sin un verdadero final no podemos dar un sentido a lo contado. Cuando el lector llega al final de uno de estos cuentos, faltándole una explicación y una solución, se pregunta por el sentido de lo que acaba de leer, por el

---

<sup>378</sup> Javier Marías, *apud*, Elide Pittarello (por), *Javier Marías*, Barcelona, RqueR, 2005, p. 27.

<sup>379</sup> Pittarello, “Contar con el miedo”, cit., p. 16.

<sup>380</sup> Cohen, “Confidencias ocasionales”, en *Clarín*, revista Ñ, 11 de febrero de 2013, en [www.clarin.com](http://www.clarin.com).

<sup>381</sup> Ésta es la característica que tiene la literatura que le gusta leer y escribir a Javier Marías. Javier Marías, “Contar el misterio”, en *El hombre que no parecía querer nada*, cit., p. 459.

<sup>382</sup> Peter Frölicher, “Modelos narrativos”, en Frölicher-Günter (por), *Teoría e interpretación del cuento*, cit., pp. 40-41.

<sup>383</sup> Pittarello (por), *Javier Marías*, cit., p. 28.

<sup>384</sup> Frank Kermode, *Il senso della fine*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 62-63.

porqué de la acción ineficaz y, a veces, totalmente insensata de uno de los personajes. En los cuentos, puesto que se caracterizan por su brevedad y por una intensidad que es más constante que en las novelas, este tipo de cierre, sin un sentido, resulta ser más abrupto con respecto a la narrativa larga de Marías. Las esperanzas de un final, de una solución o de una explicación, de hecho, quedan sin respuesta casi enseguida y de manera improvisa (por el abandono), provocando en el lector un mayor asombro y trastorno con respecto a la novela.

## 9. “LO QUE DIJO EL MAYORDOMO”

En los últimos cuatro capítulos, se han analizado los cuentos que se caracterizaban por la presencia de relaciones heterosexuales u homosexuales donde el amor funcionaba como móvil de actos amorales. En los cuentos que se van a analizar a continuación, el tema seguirá siendo el del amor, pero en un contexto distinto. De hecho, en los dos cuentos que se tratarán en este y en el siguiente capítulo, respectivamente, se hablará del amor hacia los hijos.

“Lo que dijo el mayordomo”<sup>385</sup> se publicó por primera vez en 1990, en la colección *Mientras ellas duermen*.<sup>386</sup> Este relato no habla sólo del amor entre los padres y sus hijos, sino que abarca también otros temas. Estos, que se verán mejor más adelante, son la venganza, la verdad y el conocimiento, el miedo y, además, “el uso práctico de contar”.<sup>387</sup> Antes de empazar a hablar de lo que se cuenta en este texto, hay que desglosar la compleja estructura de éste y también de la particularidad de su género.

Empecemos por la estructura. Este relato se puede relacionar con otro, del cual se ha hablado ya, es decir “La canción de Lord Rendall”. Los dos, de hecho, llevan un prólogo escrito en cursiva.<sup>388</sup> El prólogo de “Lo que dijo el mayordomo”, sin embargo, es más complejo, porque está dividido en dos partes, separadas por medio de un espacio tipográfico: en la primera, se encuentra una parte de un artículo de Javier Marías, titulado “La venganza y el mayordomo”, mientras que, en la segunda, se halla una glosa, en la que el autor comenta este fragmento y justifica el cuento que sigue a continuación.<sup>389</sup> Además, el cuento mismo está dividido en ocho partes, como hace notar Fernando Valls.<sup>390</sup> Esta división no está marcada por un espacio, como en el caso del prólogo, o por números, como por ejemplo en “Contumelias”, sino por la repetición de la expresión “dijo el mayordomo”, que sirve, además, para subrayar la falta de un verdadero diálogo entre los dos personajes.<sup>391</sup> Por lo que atañe, en cambio, al género,

---

<sup>385</sup> Javier Marías, “Lo que dijo el mayordomo”, en *Mientras ellas duermen*, cit., pp. 161-173.

<sup>386</sup> Marías, “Nota previa”, en *Mientras ellas duermen*, cit., p. 14.

<sup>387</sup> Fernando Valls, “*Lo que dijo el mayordomo*, de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos”, en Andres-Suárez (por), *Mestizaje y disolución de los géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998, p. 173.

<sup>388</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 205.

<sup>389</sup> *Ibidem*, pp. 206-207.

<sup>390</sup> Valls, “*Lo que dijo el mayordomo*, de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos”, cit., p. 170.

<sup>391</sup> *Ibidem*.

este relato se caracteriza por la copresencia de dos géneros distintos y opuestos, o sea el artículo y el cuento.<sup>392</sup> Los dos, el cuento y el artículo, hablan del mismo hecho real, que el autor, Javier Marías, había vivido personalmente.<sup>393</sup> El mismo acontecimiento, por lo tanto, se presenta de dos maneras distintas: como un hecho real, en el artículo, y, puesto que “al contar se inventa”<sup>394</sup>, como un hecho inventado, en el cuento. Esto, junto con otro elemento, que se verá al final del capítulo, le permite al autor, que aquí es también narrador, sembrar dudas<sup>395</sup>, marcando la imposibilidad de conocer la verdad<sup>396</sup>, de saber lo que había pasado realmente.

En la primera parte del prólogo, que reproduce, como ya se ha dicho, una parte del artículo, el narrador presenta los hechos, que, junto con los sucesivos comentarios, sirven de introducción al cuento verdadero. El narrador-autor, como lo define Irene Andres-Suárez<sup>397</sup>, quedó atrapado en un ascensor de un rascacielos de Nueva York, durante media hora, con un mayordomo. Éste, durante la espera, le hizo algunas confidencias al narrador. Le contó que trabajaba para un hombre y una mujer que se habían casado hacía poco tiempo y que eran muy ricos, porque el marido era el presidente de una importante compañía americana de cosméticos. Descubrió, además, que al mayordomo le gustaba la magia negra y que la que él practicaba servía sólo para vengarse. Como precaución, él había cortado un mechón de cabellos a su ama, porque, aunque todavía no le había hecho nada, si un día lo hubiera tratado mal, él ya estaría listo para vengarse.

En la segunda parte, es decir en el comentario al artículo y también al cuento, se hallan todavía más informaciones. Lo que se dice al principio, después de algunos datos sobre el artículo, es importante porque pone en duda la veracidad de lo que se dice en éste. Algunos datos, de hecho, fueron alterados, mientras que otros fueron silenciados. Por lo tanto, aunque por lo general lo que se dice en los artículos se considera verdadero, puede no serlo. Puede que lo que el lector recibe como real sea, en cambio, ficticio, porque también en el artículo se cuenta, se utiliza la palabra y, como consecuencia, se deforma y se inventa la realidad. En otras palabras, Marías muestra, rompiendo con una

---

<sup>392</sup> *Ibidem*, pp. 168-169.

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>394</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>395</sup> Pittarello, “Prólogo”, en *Mientras ellas duermen*, cit., p. 9.

<sup>396</sup> Valls, “*Lo que dijo el mayordomo*”, de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos”, cit., p. 173.

<sup>397</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 206.

creencia común, que lo que se cuenta en la ficción, a veces, puede ser más real que lo que se dice en los artículos o en los ensayos, ajustándose mejor a los hechos.<sup>398</sup> Los datos que se habían alterado eran dos. La pareja por la cual trabajaba el mayordomo no se había casado hacía poco, sino hacía mucho tiempo y la mujer maltrataba ya y continuamente a su criado. La alteración de estos datos, por lo tanto, le permitió al narrador convertir en hipotética la real posibilidad de venganza por parte del mayordomo. La razón por la cual se realizó esta distorsión de los hechos a la hora de escribirlos, la explica el mismo narrador a continuación, dando la posibilidad al lector de entender su catadura moral. Él insertó este suceso en su artículo, para advertir a la mujer de la probable venganza de su criado, ya que, siendo española, era probable que leyera el periódico de su país. Con esto, el narrador dio prueba de su voluntad de salvar a la señora o de intentarlo por lo menos, a través de los medios de los que disponía. Su acción, sin embargo, como la de los demás narradores de Marías, carecía de eficacia. Lo que le faltó al narrador fue la voluntad de poder o la voluntad de tener valor. Ésta consiste en la capacidad de tomar una decisión eficaz<sup>399</sup>, que, en este caso, le permitiera al narrador realizar su voluntad, es decir salvar a la mujer. Lo que se opuso a su voluntad fue otro deseo, o sea el de evitar que el mayordomo pudiera padecer algún castigo por parte de su dueña, en el caso de que ésta leyera el artículo y se reconociera en él. El deseo de proteger al mayordomo nació de la ayuda que éste le dio al narrador, cuando estaban encerrados en el ascensor: “contribuyó a apaciguarme y a aligerar mi espera dentro del ascensor”.<sup>400</sup> El narrador, por lo tanto, se sintió en deuda con el criado. Para entender mejor este sentimiento y, por consiguiente, sus consecuencias, hay que subrayar también la razón por la cual decidió realizar, además del artículo, un cuento sobre este episodio de su vida. Él lo escribió después de que había pasado bastante tiempo y cuando su gratitud hacia el mayordomo había disminuido un poco. En esta nueva versión del suceso, él puso todas las palabras del mayordomo, de manera que pudiera ser más fácil para la señora reconocerse, aunque era improbable que leyera cuentos (otra protección hacia el mayordomo). Él lo escribió porque, de esta manera, su conciencia estaría más tranquila. El deseo de advertirla nació, por lo tanto, de su conciencia, de su querer más profundo; en otras palabras, procedió de sí mismo. El

---

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>399</sup> Savater, *Invitación a la ética*, cit., pp. 54-55.

<sup>400</sup> Marías, “Lo que dijo el mayordomo”, cit., p. 163.

sentimiento de deuda parece ser, en cambio, algo que vino desde fuera, que se le impuso. La relación que se estableció en el ascensor entre los dos hombres se puede comparar a la relación, ya analizada, entre el Estado y los ciudadanos. El Estado, como hace notar Simona Forti, a cambio de la seguridad, de la garantía de supervivencia, obtiene de los ciudadanos la obediencia y la renuncia a la libertad de juzgar por sí solos.<sup>401</sup> Esto mismo pasa con el mayordomo, quien le dio apoyo al narrador en aquella situación, fue su punto de referencia, le dio la sensación de estar a salvo. Por estas razones, él sintió el deber de hacer algo para sostener a su vez al mayordomo. Este sentimiento de deuda resulta ser, por lo tanto, como el deber de obediencia, un condicionamiento externo, que nace del aprendizaje social. No es que querer devolver un favor sea algo malo, pero puede serlo cuando, como en este caso, lleva a la persona a olvidar o a poner de un lado lo que le dice su conciencia. El narrador quiere salvar a la mujer, pero, a la vez, no debe traicionar al mayordomo. La paradoja que nace aquí y que aparece también en el artículo de Marías, como hace notar F. Valls, es el hecho de que las personas muchas veces prefieren sostener el que se venga, en lugar de la víctima de la venganza.<sup>402</sup> Esto, probablemente, puede ser causado también por el hecho de que la venganza se relaciona con la justicia. En efecto, en la sociedad civil, quien se ha hecho cargo de realizar, aunque de forma legal, la venganza es la justicia misma.<sup>403</sup> La venganza se realiza cuando una persona reacciona a un agravio.<sup>404</sup> Ella, por lo tanto, se puede relacionar con la pena, con el castigo que la justicia impone a los que se han juzgado culpables de algún crimen. Hay, sin embargo, una diferencia entre la venganza y la pena, que hace injusta la primera. La pena constituye una alternativa al perdón, ya que tiene la capacidad de poner término a las consecuencias del acto que se castiga.<sup>405</sup> De hecho, después de la realización del castigo, la persona se considera libre de toda responsabilidad relacionada con el crimen cometido. Además, puesto que de la pena se hace cargo el Estado, dándole la posibilidad al culpable de defenderse, éste acepta, siempre y cuando sea justo, su castigo. La venganza, en cambio, no permite poner este punto final que supone la pena. Ella lleva las consecuencias del agravio

---

<sup>401</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 218.

<sup>402</sup> Valls, “*Lo que dijo el mayordomo*, de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos”, cit., p. 169.

<sup>403</sup> *Ibidem*.

<sup>404</sup> Arendt, *Vita activa, la condizione umana*, cit., p. 177.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. 178.

original a perpetuarse potencialmente al infinito.<sup>406</sup> Por esto, la venganza es algo inmoral; es decir porque es una violencia que genera siempre otra violencia; un mal que genera otro mal.

Vamos ahora a hablar del cuento propiamente dicho. El relato está constituido casi por completo por el discurso directo del mayordomo<sup>407</sup>, de hecho, sólo de vez en cuando, el narrador interviene con algunas preguntas o afirmaciones o también con algún comentario. El largo monólogo del mayordomo marca la superioridad de éste durante aquella media hora en la que quedaron atrapados en el ascensor. Como ya se ha visto en “Contumelias”, el que más habla tiene el mayor poder y puede ejercer una cierta influencia en los demás. El narrador, en aquella ocasión, como el mismo confiesa, tenía mucho miedo y, por consiguiente, le faltaba el dominio sobre sí mismo. El mayordomo, en cambio, estaba tranquilo y, por la manera de la que se describe, no parecía tener miedo. Su autocontrol, su dominio sobre sí mismo se convirtió también en el dominio sobre su compañero de ascensor, al cual logró distraer con su cuento. Los temas de conversación, o mejor dicho del monólogo, fueron la dueña del mayordomo y su relación con ella.

Al principio, el mayordomo describe a la señora como una persona horrible, llena de defectos y, además, cruel. Por lo que dice a continuación, aunque practicaba la magia negra, aquel hombre no parecía ser una persona cruel, sino exasperado. En la segunda parte del cuento, explica el porqué de su elección, es decir por qué había elegido la venganza como posible reacción a los posibles problemas que tenía con esta mujer. “Me gustaría que el mundo fuera de tal manera que no resultara imposible una confrontación directa entre ella y yo [...], sin que ello tuviera consecuencias graves para mí, me refiero a un despido”.<sup>408</sup> Él, por lo tanto, eligió esta medida extrema porque no encontraba otra manera para obtener el respeto de su persona por parte de la señora. Lo que él deseaba era la posibilidad de una relación ética entre él y su ama, en la que hubiera un reconocimiento recíproco y también la posibilidad de otorgar a sus palabras el mismo valor de las de la mujer. Esta posibilidad, en cambio, no se dio. El mayordomo se encontraba en una situación difícil. Él estaba obligado a obedecer a la mujer, sin oponérsele cuando ésta lo maltrataba, porque había la posibilidad de que

---

<sup>406</sup> *Ibidem.*

<sup>407</sup> Valls, “*Lo que dijo el mayordomo*”, de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos”, cit., p. 170.

<sup>408</sup> Marías, “*Lo que dijo el mayordomo*”, cit., p. 164.

podiera perder el trabajo y no habría podido encontrar otro fácilmente. Él no quería, por lo tanto, asumir esa responsabilidad y ese peligro y decidió elegir la manera más fácil y menos moral y eficaz para solucionar el problema: la venganza.

Se empieza a vislumbrar, aquí, la catadura moral del mayordomo y de la mujer. De hecho, si en la glosa se ha descubierto una parte de la moral del narrador, ahora en el cuento, se muestran las de los demás personajes, incluso la del marido de la señora.<sup>409</sup> Además, a través del estilo indirecto del narrador, éste sigue dando informaciones sobre su actitud.<sup>410</sup> Entre la segunda y la tercera intervención del mayordomo, el narrador habla de sus miedos. El cuento del mayordomo sobre las reuniones de los magos, en las que se mataban gallinas para que el grupo cobrara mayor prestigio, le provocó temor. Él dejó de pensar, en aquel momento, en su encierro en el ascensor y su temor se desplazó a la posible crueldad de aquel hombre. Pero esto duró muy poco, fue un temor momentáneo. En efecto, el narrador, para olvidar la posible maldad de aquel hombre y el mal que podía ocasionar, se concentró en el otro temor, es decir en el hecho de que estaban bloqueados en el ascensor. Lo que el mayordomo le contó logró, por lo tanto, distraerlo de su miedo, provocando otro, cuya existencia él rechazaba volviendo su atención al “ataúd vertical”<sup>411</sup> e intentando no escuchar lo que le decía el otro, como si no existiera.

Siguiendo con el monólogo del mayordomo, se van explicando las razones que llevaron al criado a despreciar a su dueña y, a la vez, se muestra cuál era el carácter de ésta, junto con su retrato moral.<sup>412</sup> Ella, además de maltratar a todos los criados de la casa, les hablaba sin mirarlos, como si no estuvieran delante de ella. Era, dijo el mayordomo, como si la mujer hablara de ellos con otra persona. El hecho de que ella no les dirigiera la palabra indica la existencia de una relación anti-ética entre la dueña y sus criados y, además, su voluntad de mantenerla y subrayarla. Lo que falta es un reconocimiento recíproco. Basándose en lo que Recalcati llama deseo del otro, aunque se refiere sobre todo a la relación entre padres e hijos, se puede explicar este tipo de relación. Este deseo es un deseo positivo, porque, a diferencia, por ejemplo, del deseo de nada o de gozar, muestra el carácter relacional del deseo humano, es decir la

---

<sup>409</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 208.

<sup>410</sup> *Ibidem*.

<sup>411</sup> Marías, “Lo que dijo el mayordomo”, cit., p. 161.

<sup>412</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 208.

necesidad de la presencia del otro.<sup>413</sup> El deseo del otro se realiza en el momento en el que la persona se siente amada, deseada y reconocida por otra.<sup>414</sup> La palabra, también por lo que atañe a este deseo, como el del amor, es importante. El reconocimiento se realiza cuando el otro escucha la palabra de la persona; cuando, a través de su presencia y atención, reconoce la singularidad de ésta<sup>415</sup>, que se manifiesta por medio de su discurso. La mujer hablaba como si ellos no estuvieran allí, rechazando de antemano, por lo tanto, sus palabras y sus discursos. Como ya se ha visto, es a través del otro, del reconocimiento que nos brinda, como nosotros nos afirmamos como seres humanos y no como cosas. Ella quería, por consiguiente, negarles la posibilidad de afirmarse como seres humanos ante su presencia. Ésta es la violencia que la señora logró ejercer sobre sus criados.

En la cuarta parte, el mayordomo explica otra actitud de su dueña y también la ambigüedad de su comportamiento. Ella estaba casi siempre sola en casa y, para distraerse y evitar aburrirse, se fijaba en su criado, llamándolo y haciéndole continuamente preguntas. No obstante el desprecio que le demostraba hablándole, ella lo necesitaba, puesto que él contribuía a alejar su aburrimiento. Además, estando siempre a solas, necesitaba no sólo a alguien con quien distraerse, sino a alguien con quien hablar y conversar. En otras palabras, ella obligaba a su criado a escucharla, a prestar atención a sus comentarios y opiniones sobre distintos temas. Por lo tanto, si por un lado negaba su reconocimiento a los criados, despreciándolos, por otro, ellos tenían que realizar su deseo relacional.

En la quinta parte, luego, el hombre habla de otro aspecto del carácter de la señora, que será importante más adelante, a la hora de hablar de su hija. La mujer tenía la capacidad propia de los niños de abstraerse de la realidad. De hecho, cuando miraba en la televisión su programa favorito, ella se alejaba por completo del mundo, como si en aquel momento sólo existiera la televisión. El mayordomo aseguró al narrador que, mientras ella veía aquel programa, él habría podido hacer cualquier cosa y no se habría dado cuenta de nada. En efecto, un día, él le había tocado los pechos durante el programa, a lo largo de varios minutos, y ella no se había dado cuenta de lo que estaba pasando. Esta capacidad de alejarse del mundo y del tiempo, prestando atención sólo a

---

<sup>413</sup> Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 51.

<sup>414</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>415</sup> *Ibidem*, p. 58.

las cosas que le interesaban, le gustaban y que, probablemente, hacían que se sintiera más feliz, se refleja en la séptima y en la octava parte, donde se habla de su hija.

Un año antes del encuentro del ascensor, la mujer se había quedado embarazada, pero la niña nació con un problema grave que la mataría a los pocos meses de vida. En cuanto descubrió la enfermedad de su hija, la mujer se desentendió de ella, comportándose como si ella no existiera, como si no hubiera nacido nunca o hubiera muerto ya. Al igual que había borrado el mundo mientras veía su programa favorito, la mujer, en aquellos meses, borró a su hija del mundo. Esto confirma lo que dijo el mayordomo, es decir el hecho de que ella era un poco infantil. En efecto, con su comportamiento, ella mostró su incapacidad de asumir su responsabilidad en cuanto madre de la niña. Ante su temprana muerte, su miedo le brindó como mejor solución el olvido: olvidando a su hija, ella lograría olvidar también su muerte. Este retrato, por lo tanto, presenta a la dueña del mayordomo como una mujer débil e irresponsable. Ella, de hecho, decidió ahorrarse el dolor no asumiendo sus responsabilidades y negándole a su hija el reconocimiento. Massimo Recalcati, cuando habla del deseo del otro, habla justamente de esto. Lo que proporciona la posibilidad de ser reconocidos como seres humanos es la palabra de los padres<sup>416</sup>, sobre todo. Este reconocimiento se realiza no sólo a través de la palabra, sino también a través de la responsabilidad ilimitada que los padres asumen hacia sus hijos<sup>417</sup>, cuya existencia cambia el mundo<sup>418</sup>, convirtiéndose en la razón de su vida.

Todo esto, sin embargo, no pasó para la hija de la reina de los cosméticos. Es esto lo que escandalizó al narrador y que lo llevó a odiar a la dueña. Aunque se mostró tolerante (“Yo entiendo que eso es muy duro”<sup>419</sup>), no lograba soportar el egoísmo y la crueldad de la madre, que ni siquiera intentó darle un poco de afecto a la niña. Él, junto con los demás criados y una canguro, asumió esa responsabilidad. Él fue el que más le dio amor y la reconoció, puesto que, además de los normales y necesarios cuidados, le hablaba, tratándola como un ser humano. Él mismo se definió, de hecho, “la persona más cercana a la niña”.<sup>420</sup> Si hubiera podido, la habría salvado con la magia negra, pero no pudo. Era una crueldad que no podía perdonar y la única manera que le quedó, para

---

<sup>416</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>417</sup> *Ibidem*.

<sup>418</sup> *Ibidem*.

<sup>419</sup> Marías, “Lo que dijo el mayordomo”, cit, p. 170.

<sup>420</sup> *Ibidem*, p. 172.

castigar a la mujer que había negado amor y atención a la niña, a la que él sí amaba, era la venganza. Se ve, por lo tanto, que es otra vez el amor el móvil de la venganza, del acto amoral que quiere llevar a cabo uno de los personajes del cuento. Su intento es el de buscar la justicia a través del mal y de afirmar su amor, de nuevo, a través de éste. Para ejercer el mal, por lo visto, no se necesita tener una actitud malvada; hacer el mal es algo fácil. Milgram dijo que los hombres hacen el mal sin muchas dificultades<sup>421</sup> y de hecho, el amor y el hecho de que se quiera hacer el bien de una persona pueden llevar a su opuesto, es decir al mal. En este cuento, tanto el narrador como la mujer y el mayordomo rechazaron sus responsabilidades, no hicieron lo que su conciencia les sugería hacer y reaccionaron uno a través del mal y los demás a través de comportamientos más o menos amorales.

Por lo que se refiere al último tema, es decir el de la acción de contar, éste se inserta al final del cuento, en las últimas líneas. El mayordomo, a lo largo de la conversación, hizo referencia muchas veces a los guantes blancos, que siempre tenía que llevar. Pero, al final, el narrador dice que los guantes que llevaba aquel día eran negros y de cuero, en lugar de blancos y de seda. Este elemento, además de sugerir lo peor<sup>422</sup>, es decir la inminente o ya cumplida venganza, pone en duda la veracidad de la historia que el mayordomo le contó al narrador.<sup>423</sup> Por lo tanto, en este caso, la razón por la cual se decidió relatar la historia no sería la voluntad de poner al tanto a otras personas de su contenido o de desahogarse, sino la voluntad de distraer al narrador, de eliminar o suspender su miedo, causado por el bloqueo del ascensor.<sup>424</sup>

---

<sup>421</sup> Milgram, *Obbedienza all'autorità*, cit., p. 177, apud, Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 225.

<sup>422</sup> Andres-Suárez, "Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad", cit., p. 208.

<sup>423</sup> Martín, "Penetrar en el reino de la incoherencia: la poética del cuento en Javier Marías", cit., p. 39.

<sup>424</sup> Valls, "*Lo que dijo el mayordomo*", de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos", cit., pp. 172-173.

## 10. “MENOS ESCRÚPULOS”

“Menos escrúpulos”<sup>425</sup> apareció por primera vez en 1994, en un libro titulado *La condición humana*<sup>426</sup> y, dos años más tarde, fue publicado de forma ampliada<sup>427</sup> en la recopilación *Cuando fui mortal*. Este relato se conecta con el anterior por dos razones. Como ya se había anticipado, aquí se encuentra el mismo tema que se ha tratado en “Lo que dijo el mayordomo”, es decir el del amor de los padres hacia sus hijos o, más precisamente, de una madre hacia su hija. La diferencia entre los dos relatos estriba en el hecho de que la madre es opuesta a la del cuento anterior, ya que aquí asume sus responsabilidades, y, además, es la narradora. El otro elemento que une los dos cuentos es el tema de la verdad. En efecto, también aquí se pone en duda, al final, la veracidad de lo que otro personaje, Lorenzo, le contó a la mujer. La narradora, cuyo nombre se desconoce, asemejándose a los demás narradores de Marías por su capacidad de observación, miró atentamente a su compañero de trabajo.<sup>428</sup> Gracias a esto, logró llegar a la conclusión de que, por sus gestos y por su lenguaje, él podía estar desempeñando un papel y que todo lo que había contado, en realidad, podía ser una mentira.<sup>429</sup>

Otra vez, por lo tanto, lejos de dar a los que leen y al narrador algunas certezas, por las que se muestre que la realidad puede coincidir con las apariencias, Marías quita toda seguridad. Entrena al lector a percibir la distancia que existe entre lo que ve y oye y lo que, en cambio, es. En otras palabras, lo obliga a ir más allá de las apariencias, a través de la reflexión. Lo que Marías hace es importante por lo que atañe al tema de la responsabilidad. De hecho, como se ha visto en las historia que cuenta, él intenta romper todas las certezas del lector, a partir de las convicciones que una persona, por lo general, tiene sobre sí misma. Poner en duda lo que se recibe como cierto o dado (valores, lo que es bien y lo que es mal), destruirlo, es la tarea del pensamiento.<sup>430</sup> Como dijo Sócrate, sólo cuando no sabemos, entonces podemos decir que sabemos

---

<sup>425</sup> Javier Marías, “Menos escrúpulos”, en *Cuando fui mortal*, cit., pp. 89-100.

<sup>426</sup> Marías, “Nota previa”, en *Cuando fui mortal*, p. 13.

<sup>427</sup> Romero, “La insobornable levedad de un estilo”, cit., p. 7.

<sup>428</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 211.

<sup>429</sup> *Ibidem*.

<sup>430</sup> Sócrate, *apud*, Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 152.

algo.<sup>431</sup> Esto quiere decir que cuando uno no sabe nada, es decir no tiene ningún prejuicio o valor dado por cierto, sin saber el porqué, es más fácil, para él, pensar y reflexionar sobre las cosas<sup>432</sup>, no teniendo obstáculos que le impidan analizar por su cuenta los problemas hasta el fondo.

El título del libro en el que se publicó por primera vez este relato, es decir *La condición humana*, anticipa su relevancia en este trabajo sobre la responsabilidad. Como en los demás cuentos, se presenta, a través de situaciones más o menos improbables pero posibles, lo trágico de la condición humana. Se pone en primer plano el conflicto ineliminable (y sus consecuencias) entre la voluntad de una persona y su falta de conocimiento o de completo dominio sobre sí mismos. En estos contextos, la responsabilidad es algo que los personajes rechazan a causa del miedo (a las consecuencias de sus acciones) o asumen en la incertidumbre (sin pensar en las consecuencias) o inconscientemente, sin darse cuenta de lo que hacen ( como en el caso de las órdenes o de los deseos).

Al principio, se encuentra un monólogo de la narradora, en el cual presenta su condición y habla de sus reflexiones y emociones acerca de la posible solución que ha encontrado a su problema.<sup>433</sup> Ella, de hecho, estaba sin trabajo y no tenía bastante dinero para garantizar la supervivencia de su hija. La solución que encontró fue la de presentarse a las pruebas para actuar en una película porno:

Había ido hasta allí con el ánimo encogido y avergonzado, diciéndome que la niña tenía que comer, que tampoco importaba tanto y que era improbable que esa película la fuera a ver nadie que me conociese.<sup>434</sup>

Con estas palabras, la narradora expresa sus sentimientos acerca de lo que estaba a punto de hacer. Podemos desprender de su monólogo que ella, en realidad, no quería hacerlo. Estaba avergonzada e intentaba convencerse de que lo que iba a hacer era algo justo y que no tendría consecuencias negativas. Otro indicio que sugiere su reticencia, por lo menos mental, con respecto a ese trabajo es lo que dice un poco más adelante. Su miedo, hasta que llegó al chalet donde se hacían las pruebas, consistía en el hecho de

---

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 210.

<sup>434</sup> Marías, “Menos escrúpulos”, cit., p. 89.

que existía la posibilidad real de que la eligieran. Su miedo, su vergüenza y también la necesidad de convencerse a sí misma delataban su voluntad: no participar en esa película. Sin embargo, ella estaba allí y, como se verá más adelante, haría la prueba y se presentaría dos días después para el rodaje. Otra vez, por lo tanto, el lector se encuentra ante otro personaje que, aunque tiene una voluntad precisa y su yo no admite una determinada acción o comportamiento, hace lo que no quiere. La razón por la cual la narradora lo hizo la encontramos ya al principio del cuento. Ella, de hecho, no lo hizo porque quisiera ganar dinero para sí misma, no era ella la que tenía que comer, sino la niña. Ésta, por consiguiente, es la causa de su elección. El amor que ella le tenía a su hija, generó el deseo de que ella sobreviviera y eso debilitó su voluntad y su capacidad de ser eficaz.

El deseo, como se ha visto, procede de la parte inconsciente del hombre, que no se puede controlar. Los seres humanos, por consiguiente, no tienen poder sobre sus deseos, no pueden producirlos o eliminarlos a través de la voluntad. Sólo pueden padecerlos, como si procedieran de otra persona, que, en realidad, no es otra cosa sino aquel yo mismo del cual se ha hablado en los primeros capítulos. Aquella parte de nosotros que nos hace dobles y conflictivos y, al mismo tiempo, si se conoce, da lugar a aquella actividad que es precisa para la responsabilidad, es decir el pensamiento. El deseo tiene la capacidad de turbar a quien lo padece y de poner en duda todas sus certezas<sup>435</sup>, dando una visión distinta del mundo, que se basa en ese deseo. Las películas porno, como consecuencia, aunque la narradora con su voluntad y conciencia seguía despreciándolas, no parecían tan aborrecibles a la luz de sus situación y deseo. En el fragmento que se ha reproducido antes y también en otro, que seguirá a continuación, se revela el conflicto entre su voluntad y el deseo que la mujer padeció en aquellos momentos: “me entró miedo a que no me cogieran, cuando hasta aquel momento mi verdadero temor había sido el contrario, y este otro mi esperanza”.<sup>436</sup>

En este cuento, por lo que atañe a la mujer, no pasó nada grave, es decir ella por amor sólo hizo un trabajo que no le gustaba, que despreciaba, pero no llegó a matar a nadie, que habría sido peor con respecto a la película. El amor hacia los hijos, sin embargo, como también el amor entre los amantes, supone, como ya se ha dicho, una relación anti-ética. Esto quiere decir que si, para la ética, la vida de uno mismo no es el bien más

---

<sup>435</sup> Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 27.

<sup>436</sup> Marías, “Menos escrúpulos”, cit., p. 89.

elevado<sup>437</sup> y todos los hombres son iguales, teniendo la misma importancia, para el amor, en cambio, esta igualdad no existe. Por una parte, como en la ética, la propia vida, frente al amor, pierde su primacía, pero, por otra y a diferencia de la ética, ella y todas las demás están sometidas a la de la persona amada. Como consecuencia, una madre podría hacer cualquier cosa para el bien de su hija, hasta matar a otra persona. En una novela de Marías, *Tu rostro mañana*, se subraya esto. Tupra, uno de los personajes, hace notar al narrador que “Habría que mandar a las madres a las batallas con sus niños cerca, a la vista, a mano; [...] no habría combatientes mejores que ellas”.<sup>438</sup> Al amor se junta también el miedo y esto hace perder casi por completo el dominio de la mujer sobre sí misma, de manera que, como en este caso, sus escrúpulos disminuyan o, en otros, incluso desaparezcan.

La narradora, al final de su reflexión sobre su propia condición, hace también una consideración general sobre los efectos que la falta de dinero causa en el comportamiento de las personas. En otras palabras, hace de su situación y de su comportamiento particulares el espejo de la condición y de la conducta de todo el mundo o casi:

La gente no tiene un duro y hay mucho desocupado: [...] no se escandalizan de nada, cuando uno no tiene nada todo parece aceptable, las barbaridades resultan normales y los escrúpulos se van de paseo.<sup>439</sup>

El dinero es necesario para sobrevivir y, frente a su ganancia, la gente está dispuesta a todo. En esta generalización no se hace referencia a la presencia de niños y, por lo tanto, no es sólo el amor, como en el caso específico de la mujer del cuento, lo que lleva a poner de un lado los valores. El miedo que se encuentra en este caso no se dirige hacia los hijos, sino hacia uno mismo. La vida, por lo tanto, tiene un valor distinto, en este caso. Si la responsabilidad que una persona siente en el amor y en la ética se dirige respectivamente hacia la persona amada y hacia todo el mundo en igual medida, aquí, se centra en la persona misma. Su propia vida se convierte en lo más importante, que tiene que ser guardado. Esto puede llevar al hombre no sólo a actuar de manera amoral

---

<sup>437</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 43.

<sup>438</sup> Marías, *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño*, cit., p. 64.

<sup>439</sup> Marías, “Menos escrúpulos”, cit., p. 90.

para su propio bien (“El instinto de conservación no conoce la piedad”<sup>440</sup>), sino también, como ya se ha visto en Simona Forti, a someterse y a obedecer. La vida individual tiene para los hombres la misma importancia que la supervivencia del pueblo tiene para el biopoder, del cual habla Hannah Arendt. Para éste, de hecho, el proceso vital y la autoconservación biológica de la sociedad se convierten en el objetivo principal de la política.<sup>441</sup> La biopolítica permite, en efecto, si es necesario, sacrificar las vidas individuales de los que constituyen una amenaza biológica para el pueblo.<sup>442</sup> En el mundo antiguo se creía que existía algo más importante con respecto a la vida biológica de una persona, como por ejemplo la libertad o la justicia.<sup>443</sup> Según dice Hannah Arendt, la libertad se realiza sólo cuando se logra ir más allá de la preocupación por la propia supervivencia.<sup>444</sup> Esto se puede ver en el cuento. De hecho, ni la mujer ni la gente que está en paro y tiene dificultades económicas son libres. Su libertad está cortada por sus necesidades biológicas: para sobrevivir, todos, o casi, tienen que hacer lo que no quieren y que no corresponde a sus valores. Es verdad que la madre, en este cuento, no lucha para su propia vida, sino para la de la niña, pero el amor permite que ésta, para la mujer, se convierta en su único objetivo, como si fuera su misma vida.

Por lo que se refiere a Lorenzo, el otro personaje, éste era el compañero de trabajo de la narradora, el que tenía que rodar algunas escenas con ella. La mujer, para disminuir su tensión, intentó entablar una conversación con él, que, luego, le contó un periodo de su vida, para calmarla.<sup>445</sup> Lo que a la mujer no le gustó de su compañero fue su excesiva despreocupación. Él, de hecho, no parecía entender cuál era la razón por la que ella estaba nerviosa. Lo que más la molestaba de ese trabajo no era, como él creía de manera superficial, el hecho de que hubiera personas que la miraran, sino el hecho de que tuviera que tener una relación sexual con un hombre al que desconocía. Además, él rebajó, quitándole importancia, lo que estaban a punto de hacer: “Hay cosas peores”.<sup>446</sup> Su despreocupación y su indiferencia, por lo que se refiere a aquel trabajo,

---

<sup>440</sup> Wolfgang Sofsky, *Tratado sobre la violencia*, Madrid, Abada Editores, S. L., 2006, p. 167.

<sup>441</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., pp. 137 y 138.

<sup>442</sup> *Ibidem*, pp. 143, 147.

<sup>443</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 43.

<sup>444</sup> Hannah Arendt, *apud*, Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 137.

<sup>445</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 211.

<sup>446</sup> Marías, “Menos escrupulos”, cit., p. 94.

que además no le gustaba<sup>447</sup>, se deben, por consiguiente, al hecho de que existe algo peor. Esta manera de razonar se relaciona con el concepto del mal menor, que se utiliza para dar una justificación moral a las elecciones y a las acciones que se realizan.<sup>448</sup> Antes de ver mejor este concepto, se hablará de lo que Lorenzo considera peor, con respecto a las películas porno. Él había trabajado como tutor de una chica que pertenecía a una familia rica y que estaba enferma. Ésta tenía tendencias suicidas y el hombre tenía que vigilarla, impedir que se matara:

Hay infinitas maneras de hacerse daño [...] Me acostumbré a ver peligros por todas partes y eso es el horror, ver el mundo entero como una amenaza, nada es inocente [...] mi imaginación tenía que anticiparse a la suya.<sup>449</sup>

El hombre había asumido hacia aquella chica la misma responsabilidad que los padres asumen hacia sus hijos y que es, como se ha dicho en el capítulo anterior, ilimitada. En esta situación extrema, se ve muy bien por qué la libertad constituye un peso para el hombre. De su acción dependía la vida de una persona: con sólo una elección o una acción inadecuada o equivocada, la chica podía morir y él convertirse en el responsable de su muerte. Él se había acostumbrado a pensar y a juzgar y a evaluar todas las situaciones y las cosas que lo rodeaban continuamente, sin posibilidad de descanso. No obstante todos sus esfuerzos, la chica se mató una noche en la que él estaba dormido y no la oyó levantarse. Su alerta continua no bastaron para salvarla; la voluntad de ella fue más fuerte y el azar convirtió todos los esfuerzos que había hecho hasta aquel momento en inútiles. La intervención en aquella situación del azar (dado por la imprevedibilidad de la acción<sup>450</sup> de la chica, por un lado, y por su falta de conocimiento y de previsión, por otro), que llevó su acción al fracaso, puede ser la causa de su superficialidad y de su excesiva despreocupación.

En la actividad del pensamiento se esconde un peligro, es decir el nihilismo.<sup>451</sup> Él, aunque es una posible consecuencia del diálogo que una persona entretiene consigo misma, no nace de éste.<sup>452</sup> Lo que provoca el nihilismo es el deseo de llegar, a través

---

<sup>447</sup> Andes-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 211.

<sup>448</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 30.

<sup>449</sup> Marías, “Menos escrúpulos”, cit., pp. 97-98.

<sup>450</sup> Arendt, *Vita activa, la condizione umana*, cit., p. 140.

<sup>451</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p.153.

<sup>452</sup> *Ibidem*.

del pensamiento, a soluciones que permitan que el hombre deje de pensar.<sup>453</sup> Éste, por lo tanto, nace de una convicción equivocada, o sea del hecho de que el pensamiento sea una actividad limitada en el tiempo. Para obstaculizar el mal, por el contrario, hay que pensar continuamente, poniendo siempre en duda y examinando de manera crítica todas las convicciones, los valores, las ideologías<sup>454</sup>, etc. Si, en cambio, una persona deja de pensar, entonces ésta se acostumbra a no tomar ninguna decisión por sí sola, basándose en valores o reglas ya establecidas por otros.<sup>455</sup> Y es ahí donde puede nacer el mal.<sup>456</sup> Volviendo al nihilismo, éste, además, lleva al hombre a negar todos los valores, también los que se consideran corrientes y positivos.<sup>457</sup> Por lo tanto frente al fracaso del pensamiento, entendido como una actividad que lleva a resultados, digamos, eternos, el nihilista, desilusionado, quita valor a todo lo que lo rodea y a sus acciones. Si a través del pensamiento damos valores distintos a lo que hay en el mundo, creando jerarquías que nos ayudan a elegir, con el nihilismo todo viene a ser igual y, por consiguiente, indiferente. Lorenzo, a través de su pensamiento, no obtuvo el resultado deseado; dejó de pensar y no tomó en consideración el hecho de que ella pudiera matarse por la noche. Esto es lo que lo llevó probablemente a adquirir esa actitud despreocupada de la que habla la narradora: asumir toda aquella responsabilidad había llevado a un desastre y, por consiguiente, la actividad de pensar se podía haber convertido, para él, en una práctica inútil. ¿Para qué llevar a cabo una tarea tan difícil si su éxito es incierto o si está destinada al fracaso?

El concepto del mal menor, en cierto sentido, tiene algo que ver con el nihilismo. De hecho, el mal menor, aunque no elimina todos los valores como el nihilismo, permite quitar importancia a determinadas acciones, eliminando el valor y las implicaciones morales de éstas, frente a otra peor (olvidando que, aunque en menor medida, representan el mal).<sup>458</sup> En otras palabras, tiene la capacidad de apagar nuestro pensamiento con respecto a determinadas acciones. Para Lorenzo, el trabajo peor había sido el de tutor, tanto por la actividad que llevaba a cabo como por el desenlace que había tenido. Frente a éste, todos los demás trabajos perdieron su relevancia moral; a él le daba igual. El pensamiento de que había algo peor, junto con la necesidad de

---

<sup>453</sup> *Ibidem.*

<sup>454</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>456</sup> *Ibidem*, pp. 155-156.

<sup>457</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>458</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

supervivencia, lo llevó a considerar aceptable e indiferente algo que, por el contrario, no le gustaba.

En este cuento, por lo tanto, tanto la mujer como el hombre dejaron de pensar, de dialogar consigo mismos y de evaluar, por consiguiente, lo que estaban a punto de hacer. Ella lo hizo por el amor hacia su hija, mientras que el otro, además que para sus necesidades biológicas, también por su despreocupación moral, que nació de su fracaso como tutor. De hecho, si en ella se notaba un conflicto entre su voluntad y su deseo, en él, el conflicto no se daba; aquel trabajo le resultaba indiferente. Aunque, como ya se ha dicho, los dos personajes no hicieron nada realmente grave, no cometieron ningún crimen, lo que importa son la atenuación y la suspensión de su sentido de la responsabilidad y su actitud, el efecto que en ella tuvieron el amor, el deseo de supervivencia y el fracaso del pensamiento. De hecho, esta actitud, en otras situaciones, podría llevar a algo peor como el asesinato, el biopoder y la sumisión indiferente a un poder que ejerce el mal. En el cuento, no se describe, como tampoco en otros, el acto sobre el cual los personajes reflexionan, ni se habla de sus consecuencias. Marías hace que su narrador dirija su atención a lo que precede la acción, para subrayar que lo que le interesa no son los hechos, sino las actitudes y los móviles que llevan a la realización de estos. El final abierto y el silencio, que se encuentra al final tanto de sus novelas como de sus cuentos, sirven para permitir que el lector reflexione e interprete lo que ha leído, yendo más allá de la literalidad del texto<sup>459</sup>, sin que un final cerrado pueda imponerse y dar ya al lector una posible interpretación de lo que se cuenta.

---

<sup>459</sup> Marín, “Penetrar en el reino de la incoherencia: la poética del cuento en Javier Marías”, cit., p. 39.

## 11. “EL MÉDICO NOCTURNO”

El cuento al que se dedicará este capítulo se titula “El médico nocturno”<sup>460</sup>, que es el que abre la colección *Cuando fui mortal*. Este relato no era inédito cuando se publicó en esta colección, sino que ya había aparecido en la revista *Ronda Ibérica* cinco años antes, en 1991.<sup>461</sup>

“El médico nocturno” forma parte del grupo de los relatos que, en este libro, se caracterizan por la presencia del adulterio.<sup>462</sup> Sin embargo, el elemento que destaca en este texto es la ambigüedad.<sup>463</sup> Ni el adulterio, ni el hecho de que el hombre haya sido matado por su mujer y por el amante de ésta son acontecimientos ciertos. No hay pruebas irrefutables que los demuestren. Sólo se alude a ellos a través de indicios que proceden de la capacidad de observación y de asociación del narrador. La muerte del marido de su amiga italiana, de hecho, se presentó de manera oficial como muerte natural y nunca se habló y se habla en el cuento de un asesinato.<sup>464</sup> Gracias, sin embargo, a la existencia de una situación paralela, que funciona, como ocurre en otros cuentos, como un espejo, el narrador logró ir más allá de lo que aparentaba, descubriendo así una posible y terrible verdad.<sup>465</sup> Los temas que aquí se encuentran son, otra vez, el tema del amor como causa de una acción amorosa y también el tema de la impunidad, que ya se ha esbozado hablando de “Sangre de lanza”.

Al principio, el narrador comunica enseguida por qué ha decidido hablar en su cuento de una determinada noche de hace seis meses: “Ahora que sé que mi amiga Claudia ha enviudado de muerte natural del marido, no he podido evitar acordarme de una noche en París”.<sup>466</sup> Lo que destaca de esta frase y que delata su importancia es el verbo saber. La frase funcionaría perfectamente sin ese verbo; más bien, no llamaría la atención sin él. Según lo que se dice en ésta, lo que despierta el recuerdo del narrador, no es la muerte del hombre, sino el hecho de que él ahora tiene la confirmación de que ha muerto. No es un recuerdo que nace del fallecimiento de una persona que se conoce o se conocía, sino de la seguridad que se tiene sobre este hecho. Es como si su muerte

---

<sup>460</sup> Javier Marías, “El médico nocturno”, en *Cuando fui mortal*, cit., pp. 17- 26.

<sup>461</sup> Marías, “Nota previa”, en *Cuando fui mortal*, cit., p. 12.

<sup>462</sup> Andrés-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 198.

<sup>463</sup> Calvo, “Como el amor sus símbolos”, cit., p. 61.

<sup>464</sup> *Ibidem*.

<sup>465</sup> Andrés-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., p. 200.

<sup>466</sup> Marías, “El médico nocturno”, cit., p. 17.

fuera una confirmación de algo que él sabía o preveía de antemano. Además, la noticia de aquella muerte no le hizo recordar al narrador, como habría sido normal (¡ojo!), la vida, el carácter de aquel hombre y los momentos que podía haber pasado junto con él. Lo que volvió a su memoria fue, en cambio, una determinada noche de hacía seis meses que el narrador había pasado junto con Claudia, la viuda, y una amiga italiana de ésta. Al descubrimiento de aquella muerte y al consiguiente recuerdo que conllevó, hay que oponerle el olvido que había envuelto aquella noche durante los meses anteriores. En efecto, el olvido había sido posibilitado por la incertidumbre acerca de la posible futura muerte de Hélié, el marido. Todo esto es importante por lo que se cuenta en la historia, porque de esta manera se alude a una posible relación entre la noche de la que habla el narrador y la muerte del hombre. Además, esto tiene relevancia por lo que se refiere a la moralidad del narrador. En efecto, como se verá mejor más adelante, para él, la de la incertidumbre o de la ignorancia es la condición favorita y más deseable, al igual que para el fantasma de “Cuando fui mortal”.

A través de algunas reflexiones que el narrador hace, se puede entender el carácter de la relación entre Claudia y Hélié. La pareja se había casado hacía seis años y entre ellos había una notable diferencia de edad. Según las impresiones del narrador (aunque aparecen de forma genérica, tienen que referirse a la relación de la pareja), aquel constituía “un apéndice”<sup>467</sup> de su amiga, que a ella le era precisa para, gracias al dinero que él tenía, seguir teniendo una cierta importancia en la sociedad. Además, los dos no tenían intereses en común y nunca se reían juntos. Esto es importante porque delata la falta de intimidad entre los dos, ya que no tenían nada de que hablar ni de que reírse. La palabra, la comunicación dentro de la pareja es fundamental, como ya se ha visto. Esto se debe al hecho de que si el amor se da cuando la persona amada logra crear un vacío, una falta (“Te echo de menos.”)<sup>468</sup>, la palabra se convierte en el signo de esta falta.<sup>469</sup> La consecuencia de esto es que, faltando la comunicación en la pareja, falta también el amor. De todo esto, entonces, se puede desprender el hecho de que el hombre y la mujer no estaban enamorados, sólo se habían casado por interés. El de ella se dirigía hacia el dinero y la popularidad, que, como consecuencia, podía responder al deseo de ser reconocida por parte de la sociedad. Este reconocimiento, sin embargo, era ficticio.

---

<sup>467</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>468</sup> Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., pp. 140-141.

<sup>469</sup> *Ibidem*, p. 139.

Éste no se basaba en la subjetividad de la persona, expresada a través de la palabra, sino en el dinero y en la importancia dentro de una determinada clase social. El reconocimiento, por lo tanto, no era verdadero, real; ella no quería ser reconocida por su personalidad, sino por características externas. Esto hace que el reconocimiento obtenido, además de ser artificial y aparente, sea también provisional. Al perder esas características adquiridas a través del matrimonio, probablemente perdería al mismo tiempo el reconocimiento. Quizás ésta es la razón por la cual ella no se separó. Por lo que se refiere al marido, en cambio, se puede desprender la razón por la cual probablemente se había casado de lo que Claudia le dijo al narrador aquella noche. Ellos tenían relación sexuales, por voluntad de él, sólo después de las cenas o fiestas que organizaban; sólo, por lo tanto, después de que otros habían visto a su mujer: “Piensa en los otros y en sus ojos, en lo que otros ignoran pero dan por descontado o suponen, y entonces quiere hacerlo efectivo”.<sup>470</sup> Lo que movía a este hombre, por lo tanto, se podría definir como el deseo de generar envidia en los demás, de hacer lo que ellos sólo podían imaginar. La mujer, que, como dice el narrador, no obstante su edad, era todavía atractiva, se convirtió en un objeto, con el cual él podía provocar el deseo envidioso<sup>471</sup> en los demás. Los dos, por consiguiente, no se habían casado por amor, sino para realizar otros deseos. Esto hizo de su matrimonio, como se puede ver de lo que dijo Claudia, un negocio, en el que cada uno cuidaba sus propios intereses y tenía que pagar por lo que recibía del otro. En lugar de fundarse en el amor, se basaba en una especie de venganza continua. Sus propósitos los habían llevado a casarse sin pensar en las consecuencias de un matrimonio sin amor y sin sentir la responsabilidad que eso suponía. Aquella noche el narrador notó que, después de seis años, la falta de entusiasmo de ella se había convertido en una irritación visible. Algo, por consiguiente, había cambiado.

La última noche de su estancia en París, el narrador conoció a una amiga italiana de Claudia (cuyo nombre no recuerda), a quien, después de la cena, tuvo que acompañar a casa. Las dos mujeres tenían bastante cosas en común, la situación en la que se encontraban era muy parecida. Las dos eran italianas y se habían casado con hombres tacaños, que, puesto que ellas ganaban menos que ellos con sus trabajos, limitaban de manera ridícula sus gastos y, por consiguiente, su libertad. Otro elemento común era el

---

<sup>470</sup> Marías, “El médico nocturno”, cit., p. 22.

<sup>471</sup> Para el deseo envidioso, véase Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 34-40.

hecho de que ambas, aquella noche, esperaban a un médico: una para su marido que estaba enfermo y la otra, Claudia, por algunos dolores causados por la mole del marido, según dijo. El médico que llegó, primero a casa de la amiga y, luego, a la de Claudia, además, era el mismo; tenía el mismo maletín. Todos estos elementos podían constituir simples coincidencias, pero, para el narrador, que los captó y analizó, se convirtieron en signos. Estos le permitieron vislumbrar, junto con otros elementos, la posibilidad de una ulterior relación entre las vidas de las dos mujeres. La presencia del mismo médico en ambas casas despertó la curiosidad del narrador, que lo llevó a espiar lo que aquel hombre y su amiga hacían. Lo que el narrador vio y oyó aquella noche se caracteriza por una total ambigüedad. Todos los indicios que obtuvo de su observación podían sugerir tanto el adulterio por parte de la mujer con el médico (el peinado que tenía esperando al doctor y su actitud con él: “estaba cogida de su brazo”<sup>472</sup>), como el posible envenenamiento gradual del marido. Éste se insinuó en el pensamiento del narrador, sobre todo, por el hecho de que el médico preparó dos inyecciones, no sólo una, la que necesitaba la mujer por sus dolores. Con la segunda inyección en la mano, el hombre y la mujer entraron juntos en la habitación de Hélie, donde éste estaba durmiendo. A la mañana siguiente, el marido estaba enfermo. Aunque todo parecía sugerir el intento de asesinato y la traición, no había hechos concretos que los confirmaran. El narrador, como consecuencia, se quedó con la duda, en la incertidumbre, que le permitió olvidar todo lo que vio y oyó aquella noche.

Hay algunos elementos a lo largo del cuento que aumentan la incertidumbre del narrador y la falta de claridad. Como ya se ha visto en otros cuentos, la vista, en la cultura occidental, se relaciona con el conocimiento y, como consecuencia, todo lo que se necesita para ver es preciso también para saber. La luz, que es una “condizione fondamentale per poter esercitare la vista”<sup>473</sup>, alude también al conocimiento, a la claridad y a la evidencia. Además del hecho de que todo el suceso del cual habla el narrador se desarrolló de noche, el momento del día en el que es más difícil ver y distinguir, la oscuridad se abrió camino también en el interior de la casa de Claudia. Cuando el narrador le preguntó por qué necesitaba al médico, ella, antes de contestar, bajó la luz, “como si antes de responder quisiera estar en penumbra, o que yo no

---

<sup>472</sup> Mariás, “El médico nocturno”, cit., p. 25.

<sup>473</sup> Curi, *La forza dello sguardo*, cit., p. 10.

distinguiera sus expresiones involuntarias”.<sup>474</sup> Su acción, por lo tanto, probablemente tenía como objetivo el de ocultar la verdad, impedir que su amigo pudiera ver, leer en su rostro, que lo que ella decía era una mentira o casi. La luz, luego, permaneció en la misma graduación, cuando los dos amigos hablaron del médico, del marido de ella y de el de su amiga. Éste es un elemento que permite relacionar con el misterio que la mujer ocultaba también a estos dos personajes. El ocultamiento de la verdad, por medio de la penumbra, siguió, involucrándolos en la mentira y en el misterio. Además, mientras el narrador espiaba desde la cocina al médico y a Claudia, la luz, siendo todavía muy tenue, obstaculizaba su intento de ver y entender lo que estaban haciendo. A veces, el hombre y la mujer desaparecían de su campo visivo, de manera que él sólo podía oírlos si hacían algún ruido o hablaban. Esto pasó también cuando el hombre y la mujer entraron en la habitación de Hélie. El narrador, de hecho, no los vio, sólo oyó sus pasos en el pasillo, entrando en la habitación y la puerta cerrarse. Si ver corresponde al conocimiento, entonces, no ver corresponde a su falta, a la ignorancia. Oír y escuchar no tienen el mismo valor de ver, en la cultura occidental. De hecho, sólo la vista se relaciona con el conocimiento; en este ámbito, ella tiene la primacía con respecto a los demás sentidos.<sup>475</sup> En otras culturas, que, en cambio, privilegian el oído, la vista es un sentido que se condena.<sup>476</sup> Una de éstas es la cultura oriental, en la que el sentido que tiene la primacía es el oído, ya que éste se relaciona con la obediencia: la actividad de escuchar, de acoger la palabra del otro, suponiendo un vacío (debido a una renuncia) que se puede llenar con ella, lleva a obedecer más fácilmente.<sup>477</sup> La palabra del otro puede engañar y la obediencia, como hemos visto, se basa en el rechazo de la libertad y también del conocimiento, suponiendo, además, en una total confianza en quien manda. El que obedece tiene un conocimiento limitado, que se centra sólo en lo que tiene que hacer, excluyendo una visión global de la situación. Ver, por el contrario, no supone ninguna renuncia y tampoco la pasividad<sup>478</sup> y, además, es una actividad que se podría relacionar con la desobediencia.<sup>479</sup> La vista, al contrario de la palabra, casi nunca engaña, no hace renunciar a la posibilidad de llegar a la verdad por sí solos. Oír y escuchar, por lo tanto, no son acciones que permiten descubrir la realidad, distinguir lo

---

<sup>474</sup> Marías, “El médico nocturno”, cit., p. 20.

<sup>475</sup> Curi, *La forza dello sguardo*, cit., p. 14.

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>477</sup> *Ibidem*, pp. 16-17.

<sup>478</sup> *Ibidem*.

<sup>479</sup> *Ibidem*.

que es real de lo que no lo es. Dejan en la incertidumbre: por bien que se haya oído, hay la posibilidad de que, aunque sea improbable, la persona se haya equivocado.

Tanto la luz muy baja como el oído, por lo tanto, contribuyeron a la posibilidad de que el narrador permaneciera en la incertidumbre y no diera por cierto lo que sospechaba y temía. Lo que el narrador hizo, gracias a la ambigüedad de la situación, fue engañarse a sí mismo. Él no escuchó lo que le había sugerido su imaginación. Él aprovechó la indeterminación del suceso al que asistió, para convencerse de que lo que había sospechado no era verdadero y, como consecuencia, no merecía ni atención ni recuerdo. En efecto él no permaneció, en los seis meses que siguieron, alerta o preocupado, sino que lo olvidó todo hasta la noticia de la muerte del marido de su amiga. Lo contrario, es decir la certeza acerca de lo que pasó aquella noche, le habría dado una notable responsabilidad: él habría tenido que reconocer que su amiga era una asesina y elegir entre dos posibilidades. El narrador podía convertirse en un cómplice, no delatando a Claudia, o denunciar lo que había pasado, condenando a la mujer. Como consecuencia, la incertidumbre le ahorró al narrador una pesada responsabilidad y una elección difícil de tomar.

El olvido, en el que cayeron los hechos de aquella noche, además de ser producido por la convicción (forzada) del narrador de que se había equivocado, fue facilitado por otro elemento. Los sospechosos y ambiguos hechos a los que había asistido se realizaron durante un viaje en París. Como pasa también en *Tu rostro mañana*, la estancia en una ciudad del extranjero podía haber provocado al narrador de este cuento un cambio por lo que se refiere a sus sentimientos. Al regresar a su casa, los acontecimientos a los que había asistido en París podían haberse vaciado de importancia y su sentido de la responsabilidad podía haberse anestesiado. La brevedad de la estancia, junto con el hecho de que aquella ciudad no era la en la que pasaba su vida, podía haber convertido su viaje en

un extraño paréntesis que en el fondo no cuenta ni nos alberga más que como conmutables fantasmas sin huella, y del que por tanto tampoco hemos de rendir cuentas a nadie, ni siquiera a nosotros mismos. Uno se siente hasta cierto punto irresponsable de lo que haga o presencie, como si todo perteneciera a una existencia provisional<sup>480</sup>

---

<sup>480</sup> Marías, *Tu rostro mañana 2. Baile y Sueño*, cit., p. 105.

Ese viaje y sobre todo aquella noche podían parecerle al narrador como si hubieran sido un sueño.<sup>481</sup> Lo que puede garantizar al hombre la realidad del mundo es la existencia y la presencia de los demás.<sup>482</sup> La consecuencia de esto es que si todo el mundo ve una determinada cosa, entonces ésta es, existe, mientras que si la cosa no aparece a todos, ella no puede pertenecer al mundo de la realidad y se convierte en algo parecido a un sueño. Lo que presencié el narrador no tiene otros testigos además de él y, por lo tanto, tiene la misma característica de lo que se sueña: sólo existió para él. Lo que caracteriza los sueños y que los distingue de la realidad es el hecho de que no tienen consecuencias. Los sueños permiten al hombre realizar los deseos más o menos conscientes, que en la vida real no puede satisfacer.<sup>483</sup> Por estas razones, siendo el hombre la causa del sueño, aunque de manera indirecta e involuntaria, puede ser considerado en parte responsable de lo que sueña.<sup>484</sup> Sin embargo, al no realizarse en la realidad, estos sueños no la afectan y quedan fuera del ámbito de la responsabilidad. En este sentido, por consiguiente, los hombres son irresponsables de lo que sueñan. La relación que el narrador tendría con aquella noche, por lo tanto, sería la misma que un hombre tiene con sus sueños. La falta de un conocimiento cierto de los hechos y el factor del viaje llevan al narrador a olvidar, a sentirse irresponsable por lo que presencié.

La noticia de la muerte del marido de Claudia constituyó el primer hecho concreto que podría sostener la implícita hipótesis del narrador sobre el misterio de aquella noche. Según esta hipótesis, la mujer habría matado a su marido para vivir sin obstáculos con su supuesto amante, es decir el médico. Otra vez, por lo tanto, el asesinato se llevó a cabo a causa del amor, porque ese hombre constituía un obstáculo al amor entre el hombre y la mujer. Hélie, que ya tenía poca importancia para Claudia (de hecho, no lo amaba, ni lo había amado), sólo constituía un medio para alcanzar un fin, y esto contribuyó a facilitar el asesinato. Aunque no quita del todo la incertidumbre, puesto que podría ser una coincidencia, la muerte del hombre es real y cierta y no le permitió al narrador seguir ignorando aquellos hechos. No obstante ya no haya una total

---

<sup>481</sup> Para el sueño en *Tu rostro mañana* véase Elide Pittarello, “Prólogo”, en Javier Marías, *Tu rostro mañana 2. Baile y Sueño*, cit., p. 14.

<sup>482</sup> Arendt, *Vita activa, la condizione umana*, cit., p. 146.

<sup>483</sup> Sigmund Freud, *Freud Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1974, pp. 73, 75, 121.

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 72.

incertidumbre, ésta permanece en parte y el narrador, lejos de buscar la verdad, por ejemplo haciéndole preguntas a la mujer sobre lo que pasó, decide que probablemente es mejor no saber:

no sé si la próxima vez que vaya a París me atreveré a preguntarle a Claudia por ella, pues ahora que Hélie ha muerto, no quisiera correr el riesgo de enterarme acaso de que también ella ha quedado viuda desde mi marcha.<sup>485</sup>

La mujer de la que se habla aquí es la amiga italiana de Claudia. Las coincidencias entre las dos mujeres, de las que se ha hablado antes, le hicieron suponer al narrador que también la otra mujer había podido envenenar a su marido gracias a la ayuda del médico español. Saber que aquel hombre ha muerto, significaría confirmar sus sospechas y asumir una cierta responsabilidad frente a esa muerte. Su preferencia por permanecer en la incertidumbre se debe probablemente al hecho de que él no quiere ni ser cómplice de un asesinato, ni juzgar y denunciar a su amiga por lo que hizo.

La imaginación es importante por lo que atañe al juicio. De hecho, a través de ella, los hombres podemos representarnos sucesos y sentimientos que no son presentes y no podemos percibir.<sup>486</sup> En otras palabras, una persona, gracias a la imaginación, puede juzgar un determinado suceso, poniéndose en lugar de otra o otras que están involucradas en él.<sup>487</sup> Las conclusiones, los juicios a los que se llega a través de ella se definen ejemplos.<sup>488</sup> Gracias a estos, nosotros podemos distinguir entre el bien y el mal, ya que constituyen “i principali cartelli stradali in campo morale”.<sup>489</sup> El mismo Marías, en una entrevista habla de la imaginación, subrayando su importancia: “es un ejercicio extremadamente útil para saber más de lo que uno sabe normalmente”,<sup>490</sup> permite ponerse en la piel de otros, realizar actos amorales imaginariamente para luego no cometerlos en la realidad.<sup>491</sup> El narrador sabe que lo que hizo Claudia, si lo hizo realmente, constituía el mal. Él, de hecho, no quiere saber para no convertirse en el cómplice de un asesinato y sentir esta responsabilidad. Esto quiere decir que él tiene un ejemplo que le permite distinguir, en esta situación, entre el bien y el mal, pero éste no

---

<sup>485</sup> Marías, “El médico nocturno”, cit., p. 26.

<sup>486</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., pp. 120-121.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>488</sup> *Ibidem*.

<sup>489</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>490</sup> Javier Marías, *apud*, Pittarello (por), *Javier Marías*, cit., p. 20.

<sup>491</sup> *Ibidem*, p. 26.

se impone. El narrador si estuviera convencido de veras de ese ejemplo, buscaría la verdad y la denunciaría, si hiciera falta. Pero esto no pasa. La realización de esta hipótesis está obstaculizada por su reticencia en juzgar, que debilita el ejemplo, le quita importancia y hace que se ignore. Hoy en día existe un peligro que está representado por esa voluntad de no juzgar nunca.<sup>492</sup> Cuando una persona tiene que juzgar a alguien, muchas veces, se pregunta ¿Quién soy yo para poder juzgar?<sup>493</sup> Esta pregunta nace de una profunda desconfianza que la persona llamada a juzgar siente en sí misma.<sup>494</sup> Ésta se debe a la convicción de que los hombres somos todos iguales, todos tenemos la capacidad de hacer el mal y la tendencia a hacerlo.<sup>495</sup> Al ser acechados por esa tendencia, entonces, es posible que, en realidad, no seamos libres verdaderamente y, como consecuencia, responsables de lo que hacemos.<sup>496</sup> A esto, por lo tanto, se debe el comportamiento del narrador, que sabe como tendría que juzgar a su amiga, pero no quiere hacerlo. Esta manera de comportarse, aunque no se tienen pruebas del crimen, a diferencia de “Sangre de lanza”, se puede definir impunidad. De hecho, aquí se hace lo mismo que Víctor Francés hizo en el otro cuento, es decir desentenderse de la verdad, de lo que se descubrió, tomando en consideración sólo las apariencias y fingiendo que no haya ocurrido nada.

El de la responsabilidad es un tema que Javier Marías trata tanto en sus novelas como en sus cuentos. En efecto, este autor, en cada cuento o en cada novela, retoma temas ya tratados anteriormente, tratándolos de manera más extensa o mostrándolos desde perspectivas distintas, de manera que su obra se pueda considerar como si fuera un único discurso.<sup>497</sup> Sin embargo, las distintas reglas a las que responden los dos géneros, cuento y novela, hacen que el tema de la responsabilidad aparezca tratado de manera distinta según la tipología de texto en el que se encuentra. Esta diferencia es la consecuencia, sobre todo, de la condensación a la que se somete el cuento. En las novelas no hay condensación. El número de las digresiones es elevado y, por lo tanto, la errabundia domina en los textos que pertenecen a este género, sobre todo, por

---

<sup>492</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 126.

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>494</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>495</sup> *Ibidem*.

<sup>496</sup> *Ibidem*.

<sup>497</sup> Elide Pittarello, “Prólogo”, en Marías, *Literatura y fantasma*, cit., pp. 9-10, *apud*, Martín, “Penetrar en el reino de la incoherencia: la poética del cuento en Javier Marías”, cit., p. 38. También Luis Izquierdo habla de la relación que existe entre las distintas obras de Marías (véase Luis Izquierdo, “Una aproximación a los relatos de Javier Marías”, cit, pp. 19-21).

ejemplo, en *Negra espalda del tiempo*, en la que faltan una trama y un argumento.<sup>498</sup> El estilo errabundo permite a los autores que lo eligen ir hacia la totalidad<sup>499</sup> del tema que tratan, mostrando varios aspectos y haciendo varias reflexiones sobre él. Además, la errabundia se caracteriza por la libertad que otorga el autor, en el sentido de que le da la posibilidad de seguir libremente los desplazamientos, a veces azarosos, de su propio pensamiento.<sup>500</sup> Por esta razón, la literatura errabunda se percibe como más natural, ya que respeta nuestra natural condición cognitiva, que es digresiva y errabunda, moviéndose a través de las asociaciones.<sup>501</sup> Esta tipología de estilo, sin embargo, no desaparece de los cuentos de este autor, a pesar de su aparente oposición con la condensación propia del género.<sup>502</sup> En los cuentos, las digresiones aparecen, pero son, por lo general, pocas y breves con respecto a las novelas. Las digresiones que se encuentran en la obra de Marías tienen la capacidad de hacer avanzar la intriga, ya que, siendo reflexiones de los narradores, permiten añadir nuevos sentidos y puntos de vista.<sup>503</sup> Gracias a esta función y a la brevedad de las digresiones, la intensidad se mantiene más constante con respecto a las novelas donde, como afirma Marías, hay altibajos y no es posible mantenerla.<sup>504</sup> En el caso de los cuentos, además, las digresiones mantienen una cierta coherencia con respecto a la situación contada, es decir son reflexiones que abren posibles interpretaciones de ésta o que intentan aclarar los sentimientos del narrador o de otros personajes causados por ella. En los cuentos, por lo tanto, el narrador no renuncia a la errabundia, ya que es necesaria para mostrar la ambigüedad y el conflicto interior de los personajes, pero aquí aparece limitada por la brevedad propia del género. La consecuencia de esto es que, en los cuentos, Marías sólo muestra, desde la perspectiva del narrador que está involucrado, la situación que le interesa, sin que éste reflexione sobre su conducta o sobre la de los demás, intentando explicarla o relacionarla con las de otros, que son parecidas, o que divague demasiado, alejándose del tema tratado.

---

<sup>498</sup> *Ibidem*.

<sup>499</sup> Alexis Grohmann, *Literatura y errabundia*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011, p. 265.

<sup>500</sup> *Ibidem*, pp. 43-44.

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>502</sup> Martín, "Penetrar en el mundo de la incoherencia: la poética del cuento en Javier Marías", cit., p. 38.

<sup>503</sup> Iriarte, "Cito a menudo para mis adentros", en Grohmann- Steenmeijer (por), *Allí donde uno diría que no puede haber nada. "Tu rostro mañana" de Javier Marías*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 304, *apud*, Martín, "Penetrar en el reino de la incoherencia: la poética del cuento en Javier Marías", cit., p. 38.

<sup>504</sup> Winston Manrique Sabogal, "Javier Marías, entre el cuento y el olimpo literario", en *El País*, 11 de octubre de 2012, en [www.elpais.com](http://www.elpais.com).

Las digresiones en “El médico nocturno” son un ejemplo de lo que se ha dicho arriba. Ellas son pocas, breves y, además, son pertinentes a lo que se cuenta. Se hallan, por ejemplo, la descripción del marido de Claudia y también algunas impresiones acerca de las posibles relaciones que Hélie entretenía o podía entretener con su mujer o con otras. Estos pensamientos del narrador anticipan los problemas que aquel matrimonio probablemente tenía y cuáles eran las posibles causas que podían empujar a Claudia a matar a su marido. Además, el narrador describe al médico y esta descripción, aunque breve, tiene la capacidad de generar la intriga y de aludir a la existencia de una relación misteriosa entre las dos parejas. A través de ella, el narrador, de hecho, nos hace entender que el médico es el mismo. Otra función que aquí desempeña la digresión es la de mostrar una expectativa desatendida. En efecto, el narrador al final imaginó que el doctor había entrado en la habitación de Hélie para acompañar a Claudia y que saldría enseguida. Esto, en cambio no pasó. Él permaneció allí más tiempo. Gracias a esto, se muestra lo extraño de la situación, que no corresponde a sus expectativas y genera el misterio.

## 12. “UN INMENSO FAVOR”

Dejando ahora los temas del amor y del eros, se analizarán algunos cuentos en los que el tema principal es el de la impunidad y de la falta de juicio. El relato que se tratará aquí se titula “Un inmenso favor”.<sup>505</sup> Éste apareció por primera vez en el suplemento *El semanal*, en septiembre del año 2000 y, luego, fue insertado en la última colección de cuentos del escritor.<sup>506</sup>

Este cuento se relaciona con otro del que ya se ha hablado, es decir “Lo que dijo el mayordomo”. Aquí se retoma el tema de la devolución de un favor y de su influencia en el comportamiento de una persona. Lo que diferencia los dos cuentos son dos factores. Primero, el hecho de que, en este caso, el narrador entretiene una conversación con un hombre que mata continuamente por encargo, mientras que, en el otro, el asesinato es sólo una amenaza, que, además, se pone en duda al final. El otro elemento, en cambio, está representado por la total impunidad de narrador. En efecto, en “Un inmenso favor”, él parece no tener ningún conflicto con su conciencia por haber conocido a un asesino y ni siquiera intenta denunciarlo u obstaculizar de alguna manera su trabajo.

La persona que puso en contacto a Garray, el sicario, con el narrador fue Custardoy, un amigo de éste. El narrador le había contado que tenía problemas con un hombre poderoso, Jauralde, que lo perseguía, y Custardoy, sin escuchar toda la historia, le dijo que Garray podía solucionar su problema. Sólo cuando habló con Garray, el narrador se dio cuenta de que era un sicario. Custardoy, por lo tanto, aparece como una persona totalmente amoral. Con esta acción demostró que no sólo actuaba sin pensar, sino que, además, no tenía valores. Él desconocía lo que Jauralde le había hecho al narrador, si la situación era tan grave como para acudir a un sicario (aunque sea siempre una medida excesiva). Él no analizó la situación, reflexionando sobre otras posibles soluciones, y no pensó en las consecuencias morales de ese acto (el asesinato). Lo que asombra de ese comportamiento es la total normalidad con la que le dio ese consejo al narrador, como si le hubiera aconsejado acudir a un abogado. Custardoy, por lo tanto, mostró no tener el sentido de la responsabilidad; no sabía distinguir entre el bien y el mal o, como dijo el narrador, había “perdido todo sentido de lo que se puede y no se puede hacer”.<sup>507</sup>

---

<sup>505</sup> Marías, “Un inmenso favor”, en *Mala índole*, cit., pp. 325-335.

<sup>506</sup> Marías, “Nota previa”, en *Mala índole*, cit., p. 11.

<sup>507</sup> Marías, “Un inmenso favor”, cit., p. 328.

Este descubrimiento pasmó al narrador, que no conocía este aspecto, la otra cara de su amigo. Él antes no era así. La dualidad propia del hombre, su ser dos en uno, es, como dice Hannah Arendt, es una condición precisa para poder pensar y juzgar, para poder formular por cuenta propia un juicio.<sup>508</sup> Juzgar es la manera a través de la cual los hombres podemos establecer lo que, para nosotros, constituye el bien y el mal, el justo o el injusto. Lo que Custardoy no logró hacer en aquella situación es esto: distinguir entre lo que era bien y lo que era mal. Su cambio se debió, por lo tanto, a la debilitación de su dualidad, de la relación que él entretenía con su conciencia, que antes le había permitido evitar tales comportamientos, adoptando una conducta responsable. Esto no provocó sólo su comportamiento amoral, sino también la normalidad que caracterizó su acción. De hecho, no formulando un juicio, él no logró ver el mal en lo que estaba haciendo. Se muestra aquí, por lo tanto, cómo la falta de esta capacidad puede hacer que personas normales, sin quererlo ni darse cuenta, sean más proclives a hacer el mal y lo hagan.<sup>509</sup>

El narrador descubrió a qué tipo de trabajo se dedicaba Garray sólo cuando lo encontró. Lo que le permitió entender cuál era la profesión de ese hombre fue la pregunta que éste le hizo, es decir si estaba seguro de querer “quitar de en medio a su enemigo, a su competidor”.<sup>510</sup> Esta pregunta se explica por el hecho de que Garray, como él mismo afirmó, antes de aceptar un trabajo, aunque el cliente estuviera convencido, intentaba disuadirlo. Todo esto podría sugerir el hecho de que el hombre pudiera tener algún arrepentimiento por su trabajo, que quisiera convencer a las personas a que no instigaran un acto tan injusto, amoral. No obstante aseveró: “No soy de los que no se dan cuenta de lo que hacen, o no les importa lo más mínimo”<sup>511</sup>, no era ese su objetivo. No estaba preocupado por la amoralidad que esos actos, los asesinatos, suponían. Lo que lo empujaba a interesarse por el grado de convicción de sus clientes era el hecho de que las indecisiones y los arrepentimientos podían ponerlo en peligro. Su preocupación, por consiguiente, no era de tipo ético, sino que era de tipo egoístico, se dirigía sólo hacia sí mismo. No sentía ninguna responsabilidad por los asesinatos que cometía, sino que la sentía sólo hacia sí mismo, con el único objetivo de mantener su seguridad. Esto lo confirma también en lo que dice a continuación:

---

<sup>508</sup> Hannah Arendt, *apud*, Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., pp. 258-259.

<sup>509</sup> *Ibidem*, pp. 256-259.

<sup>510</sup> Marías, “Un inmenso favor”, cit., p. 327.

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 330.

Claro que no me considero más culpable de lo que pueda serlo el gatillo que yo aprieto. Yo soy otro gatillo, a mí me aprietan también, me aprieta quien me contrata, no tengo conflicto con eso.<sup>512</sup>

Lo que se dice aquí tiene una importancia notable. En efecto, gracias a estas frases, se puede entender la moralidad de este personaje. Él, ante todo, no daba valor a las vidas de los demás. No se sentía culpable y, por lo tanto, tampoco responsable de las vidas ajenas que destruía. Matar era una acción sin consecuencias morales para él; el conflicto con su conciencia no se producía. La razón por la cual su sentido de la responsabilidad estaba anestesiado se encuentra en la manera en la que se definió, o sea como un gatillo; “y los gatillos no se aprietan solos, no deciden, carecen de voluntad”.<sup>513</sup> De ahí, se puede entender que lo que empujaba su acción, lo que lo llevaba a matar no era su voluntad, sino los clientes que le mandaban que lo hiciera. Otra vez, por lo tanto, la obediencia influye de manera negativa en la conducta de uno de los personajes. Garray no quería hacer el mal. Pero el bien para él correspondía, por un lado, a lo que sus clientes le pedían y, por otro, al nivel de conveniencia y de seguridad que un determinado encargo suponía. En la obediencia, no se aprende a hacer el mal, sino a considerar el bien como lo que otros nos presentan como tal, sin reflexionar, sin pensar si, para nosotros, eso es verdaderamente el bien.<sup>514</sup> La falta del sentido de la responsabilidad viene justamente de la ausencia del pensamiento.<sup>515</sup> La persona que obedece cree que otros han pensado en su lugar, definiendo lo que constituye el bien. Su pensamiento, como consecuencia, se trueca en superficial y no se siente responsable por lo que otros han elegido y que, por conformismo, él también considera positivo.<sup>516</sup> A través de la obediencia, por lo tanto, como ya se ha esbozado en “Caído en desgracia”, se quita al individuo la posibilidad de interrogarse a sí mismo<sup>517</sup>, de preguntarse qué es el bien, para él, y de juzgar. El asesino a sueldo de este cuento no pensaba, no reflexionaba sobre la amoralidad de su trabajo: lo que representaba el bien para sus clientes (matar a determinadas personas), lo era también

---

<sup>512</sup> *Ibidem.*

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>514</sup> Hannah Arendt, *apud*, Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 256.

<sup>515</sup> *Ibidem.*

<sup>516</sup> *Ibidem.*

<sup>517</sup> *Ibidem.*

para él. En la frase que se ha citado, además, se refleja otra consecuencia de la ausencia de juicio. La actividad de pensar, junto con su consecuencia, el juicio, tiene la capacidad de convertir quien la practica constantemente en una persona, es decir de formar su subjetividad.<sup>518</sup> Quien rechaza el ejercicio de estas facultades, por lo tanto, renuncia a tener una personalidad, convirtiéndose en algo muy parecido a una cosa. No es un caso, entonces, que Garray se definiera un gatillo, ni más ni menos que un objeto que sufre el dominio y la manipulación de los hombres.

Lo que el narrador descubrió por medio de la pregunta de Garray le provocó miedo. Éste se debió a dos factores. La revelación de la identidad de aquel hombre conllevó también un descubrimiento por lo que se refiere a su amigo, Custardoy. El hecho de que éste conociera a un sicario hacía suponer que podía haber sido un cliente suyo o que conocía a gente que acudía a su ayuda. Custardoy se había convertido en un criminal. Ésta nueva imagen de su amigo produjo en el narrador un miedo que podía corresponder a la angustia propia de lo siniestro freudiano. De hecho, con este suceso él vio la cara peligrosa de Custardoy, es decir algo que antes desconocía y en que nunca había pensado. El otro temor que tenía, aunque era menor con respecto al que le provocó el sentimiento de lo siniestro, es importante, ya que muestra su postura frente al asesinato y a la figura del asesino a sueldo. Este miedo se debía al hecho de que él, en aquel momento, no sólo estaba sentado frente a un sicario, sino que podía ser un posible cliente de éste. El pavor que le daba esta posibilidad indica que su conciencia estaba contra este tipo de acción. Ella le sugería que matar a alguien o instigar un asesinato era algo malo, injusto. La posibilidad de que esto pasara le hizo imaginar el posible conflicto que, como consecuencia, tendría con su conciencia. Él, por lo tanto, no podía hacerlo, desaprobaba este tipo de comportamiento, que resultaba tan indiferente a Custardoy y a Garray. La manera en la que el narrador le habló al sicario, sin embargo, chirría con su juicio sobre el asesinato y quien lo lleva a cabo. Él le habló como si hubiera sido una persona cualquiera, que hacía un trabajo honesto y conforme a su moral. El narrador se disculpó dos veces por el hecho de que Garray había tenido que ir allí para nada. Este tipo de comportamiento probablemente se debe al hecho de que el narrador tenía miedo. La presencia de este hombre peligroso quizá lo llevara a temer por su propia vida, aunque de manera inconsciente al principio, y a protegerse a

---

<sup>518</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 90.

través de esta absurda amabilidad. Aquel hombre tenía un poder sobre el narrador, él utilizaba la violencia y podía ejercerla en contra suya. Este poder, esta autoridad lo llevó a someterse, a mostrar deferencia hacia el asesino. El desprecio que probablemente tenía hacia aquel hombre, de esta manera, se había suspendido, puesto de un lado o olvidado momentáneamente, para garantizarse una mayor seguridad. La vida del individuo, otra vez, se convierte en el bien más elevado, y esto tiene la capacidad de ensombrecer los valores y la moral.<sup>519</sup>

Este miedo, sin embargo, a medida que los dos hombres hablaban, se convirtió en agradecimiento. Su manera de reaccionar a este hombre por medio de la amabilidad (medida hasta cierto punto comprensible para lograr salvarse), se transforma en un sentimiento de deuda. El sicario, de hecho, después de haberse dado cuenta del malentendido, explicó al narrador el problema que éste suponía para él. Los clientes de Garray, tras haber hablado con él y aunque se les hubiera rechazado el encargo, sentían hacia él agradecimiento, como si les hubiera hecho un inmenso favor. De esta manera, ellos, además de escandalizarse del asesino que habían encontrado, sentían el mismo sentimiento hacia ellos mismos, por haber tenido la voluntad, aunque momentáneamente, de matar a un hombre. Esto conlleva una complicidad entre el sicario y los clientes, que permite que estos no puedan condenarlo, sin condenarse a sí mismos. Esto, con el narrador de este cuento, no pasó. Él nunca había tenido esta voluntad y no podía despreciarse a sí mismo por ningún motivo, habiéndose comportado conforme a sus valores. Él podía denunciarlo y, entonces, para impedirlo, el sicario generó en él, de una manera distinta con respecto a sus clientes, ese agradecimiento. Explicando al narrador ese problema, él permitió que el miedo de éste, el temor por su propia vida, se hiciera evidente y consciente. “Empecé a entender”,<sup>520</sup> pensó el narrador, en efecto. Una vez entendido el problema, el narrador mostró su intención de colaborar, de hacer lo que el hombre quería, es decir de no denunciarlo. Para hacer esto, bajó la vista, se cegó a sí mismo. Dada la relación entre la vista y el conocimiento, se puede leer este gesto, como dice también el narrador, como la voluntad de olvidar todo lo que había pasado durante aquellos minutos. La suspensión momentánea de sus valores, para salir de aquella situación, del hotel en el que se habían encontrado, se hizo, por lo tanto, permanente. Estaba dispuesto conscientemente a

---

<sup>519</sup> Nietzsche, *apud*, Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit. p. 252.

<sup>520</sup> Marías, “Un inmenso favor”, cit., p. 331.

olvidar su moralidad, para salvarse. Pero hay algo más. A este temor se añadió también la convicción y la confianza de que Garray no lo mataría, que fue lo que le provocó una especie de agradecimiento anticipado por su clemencia:

También yo, pese a no haber querido hacerle nunca ningún encargo, empezaba a verlo como a alguien a quien se debe un inmenso favor, y que puede solucionar las cosas y que merece agradecimiento.<sup>521</sup>

Después de que le había confirmado su intención de no matarlo, el narrador, despidiéndose, incluso le dio las gracias. Su voluntad de olvidar, para devolverle ese inmenso favor, era firme. Esto se ve al final, cuando descubre que probablemente la otra cita que Garray tenía en aquel lugar era con Jauralde, el hombre que lo perseguía. La posibilidad de que el objetivo del sicario, a partir de aquel momento, pudiera ser él, no provocó ningún cambio en su nueva actitud frente a Garray. Lo único que hizo fue encomendarse “a su tan mencionada como en realidad incierta capacidad para la disuasión”.<sup>522</sup> El miedo por su propia vida lo empuja no a la acción, a recobrar sus valores y a denunciar a aquel asesino, sino a la pasividad. Aquí lo que pasó es absurdo, como en el caso de “Caído en desgracia”. De hecho, el agradecimiento hacia Garray era tan elevado, que hasta su vida perdió de importancia frente a éste.

El narrador, que al principio había juzgado a ese hombre y su trabajo y había escuchado su conciencia, perdió la capacidad y la voluntad de juzgarlos. Un hombre que mata, para él, había sido, hasta aquel día, un hombre malvado. Su pensamiento, el diálogo con su conciencia le había permitido juzgarlo y elevarlo a ejemplo: un guía para su propia conducta y para evitar que cometiera determinados actos. A causa del encuentro con ese hombre y del agradecimiento que éste generó en él, ese ejemplo se suspendió, se ignoró, convirtiendo al narrador en el cómplice de este sicario. El sentimiento de deuda y el miedo, que, como se ha visto, estorban la facultad de juzgar, pueden favorecer la convicción en la que se basan la voluntad de no juzgar y la impunidad. Estos, de hecho, suponen por parte del criminal una acción positiva, o sea, en este caso, la de no haber matado al narrador, no obstante el hecho de que podía hacerlo. Esta acción positiva puede llevar a la persona perdonada a pensar que, en

---

<sup>521</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>522</sup> *Ibidem*, p. 335.

realidad, el criminal no es malvado, sino que ha cometido determinados crímenes, sólo por la debilidad propia del hombre frente a la tentación de hacer el mal. Él se convierte así, para esa persona, no en un verdugo, sino en una víctima de la parte más oscura de su propia índole. Lo mismo pasa también con el amor, como se ha visto en “Sangre de lanza”. Este sentimiento, antes de llevar al inspector a ayudar al chico al que quería, le impuso el silencio sobre el crimen que éste había cometido. El amor, de hecho, le permitió justificar y hasta perdonar<sup>523</sup> más fácilmente a la persona amada, cuya existencia y seguridad eran para él lo más importante.

La falta de juicio es peligrosa porque supone la falta de pensamiento, de imaginación y de ejemplos. A través de estos, el hombre puede distinguir entre lo que es bueno y lo que es malo para él. Sin los ejemplos, o porque no se tienen o porque se rechazan, las personas no logran ver o niegan esa diferencia y, por consiguiente, pueden elegir o apoyar al mal sin darse cuenta, como en este caso.

---

<sup>523</sup> Para la relación entre el amor y el perdón, véase Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, cit., p. 178.

### 13. “PRISMÁTICOS ROTOS”

Otro cuento en el que se encuentra el tema de la impunidad es “Prismáticos rotos”.<sup>524</sup> Este relato forma parte de la recopilación *Cuando fui mortal* y fue publicado por primera vez en la revista *La capital*, en julio de 1992.<sup>525</sup>

También en este texto, como en otros de los que ya se ha hablado, la muerte violenta constituye sólo una amenaza futura.<sup>526</sup> Sólo se alude a ella a través de la conversación que el narrador entretiene con otro personaje de la historia. Además, también aquí, las situaciones se multiplican, es decir, a través de este diálogo inesperado entre los personajes, se unen dos cuentos distintos pero paralelos.<sup>527</sup> Por un lado, está la secuencia principal, o sea las carreras de los caballos en el hipódromo, a las que acudió el narrador.<sup>528</sup> Por otro, se enlaza a ésta la historia que un guardaespaldas, encontrado en el hipódromo, le contó al narrador.<sup>529</sup>

Al igual que el narrador de “Mientras ellas duermen”, también el de este relato desempeñó su pasiva tarea de observador gracias al uso de un objeto para ver desde lejos, o sea unos prismáticos. Este objeto, como el sombrero, le permitió no sólo ver mejor lo que pasaba en el hipódromo, sino también descubrir los secretos, el lado oscuro de otro personaje.<sup>530</sup> Otra vez se hace evidente, por lo tanto, esta inseparable relación entre la vista y el conocimiento. Lo que distingue los dos cuentos es la manera de la que los dos objetos permitieron la revelación de las intenciones de los otros personajes. De hecho, en aquel cuento el narrador llegó a descubrir qué tipo de relación unía a Viana y a Inés por medio de la observación de la pareja desde lejos y del sombrero. En este caso, en cambio, aunque los prismáticos se utilizaron, no sirvieron para observar al guardaespaldas, sino sólo las carreras y la tribuna de autoridades. El papel que este objeto tecnológico desempeñó en la historia no fue sólo de tipo práctico, sino también simbólico. En efecto, el descubrimiento del misterio que el guardaespaldas encubría no se realizó por medio del hecho de que el narrador espiaba a éste. Lo que permitió desvelar el plan del guardaespaldas fue el hecho de que aquellos

---

<sup>524</sup> Javier Marías, “Prismáticos rotos”, en *Cuando fui mortal*, cit., pp. 37-47.

<sup>525</sup> Marías, “Nota previa”, en *Cuando fui mortal*, cit., p. 12.

<sup>526</sup> Pittarello, Reseña a *Cuando fui mortal*, *Rassegna Iberistica*, cit., p. 68.

<sup>527</sup> Andres-Suárez, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, cit., pp. 200-201.

<sup>528</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>529</sup> *Ibidem*.

<sup>530</sup> *Ibidem*, pp. 213-214.

dos hombres compartieron los mismos prismáticos. El guardaespaldas, levantándose de su asiento, dio un codazo al narrador, al cual se le cayeron sus prismáticos. Estos se rompieron y el hombre le ofreció al narrador la posibilidad de utilizar, junto con él, los suyos. Los prismáticos dejaron de ser, por lo tanto, un mero objeto, un medio para alcanzar un fin. Ellos permitieron no sólo el encuentro y el conocimiento de los dos hombres, sino también el establecimiento de una relación, que, aunque momentáneamente, unió sus vidas. Esta unión posibilitó el desahogo del hombre, el relato de una parte de su vida y de sus intenciones por lo que se refiere a su jefe, es decir su asesinato. Los prismáticos, por lo tanto, de manera simbólica, como ya se ha dicho, hicieron posible la revelación de la verdad. El narrador no miró, no observó a aquel hombre, sino que la visión de lo que estaba encubierto se dio gracias al uso compartido de ese objeto, que le permitió al narrador ver con los ojos del otro. Él no interpretó lo que logró ver con sus anteojos, sino que vio directamente la realidad, el misterio, a través de los ojos del guardaespaldas, desde su punto de vista. Ver lo que ve otra persona significa, según lo que se ha analizado hasta ahora, conocer, saber lo que ella sabe.

Todo esto es importante por lo que atañe a la falta de juicio. También en este caso faltó la denuncia o, por lo menos, puesto que el asesinato todavía no se había realizado, el intento de hacer algo para obstaculizar al futuro asesino. Compartiendo los prismáticos y, por consiguiente, dándole la posibilidad al narrador de ver el mundo desde el punto de vista del guardaespaldas, se generó en él un sentimiento, que se puede definir de piedad y compasión. La imaginación, como ya se ha visto, que sirve para crear ejemplos y, luego, para juzgar, en este caso, se utilizó no para representar la situación de la víctima, sino la del verdugo. El narrador no pensó en las implicaciones morales del asesinato, no pensó en la injusticia que éste representaba para la víctima, sino sólo en lo que empujaba al guardaespaldas a cometer aquel acto amoral. El narrador, en otras palabras, compadeció a aquel hombre, compartió con él su desgracia<sup>531</sup>, es decir la situación en la que se encontraba, y éste le hizo sentir la necesidad que tenía de asesinar a su jefe. Esto se ve en el texto por el hecho de que el narrador ayudó al guardaespaldas, intentó aliviar su tensión, ocasionada por lo que estaba a punto de hacer. En efecto, ya que el hombre estaba demasiado nervioso para

---

<sup>531</sup> Para la definición de “compadecer”, véase Diccionario de la lengua de la Real Academia Española [www.rae.es](http://www.rae.es), s. v.

mirar si su jefe había llegado, el narrador se tomó la responsabilidad de avisarlo en el caso de que llegara, mientras aquel intentaba calmarse. Hay, sin embargo, también otro elemento que muestra la compasión del narrador hacia el futuro asesino. Mientras miraba si, en la tribuna de autoridades, había algún hombre rico con su escolta, pensó esto: “De pronto me vi deseando que un hombre hubiera muerto, que su jefe ya hubiera muerto. Me vi prefiriendo eso, para que no tuviera él que matarlo”.<sup>532</sup> El guardaespaldas tenía un socio para llevar a cabo el asesinato y éste era un compañero suyo. Ellos estaban de acuerdo: si el compañero del guardaespaldas no lograba matarlo, antes de llegar al hipódromo, él tendría que hacerlo, al regresar a la casa de su jefe. El deseo que expresó el narrador es el mismo deseo que expresó también el guardaespaldas: “Ojalá no vengan, ya le digo, no le tengo afecto, pero la idea de encargarme yo. Eso me pone malo”<sup>533</sup>; y también: “me sentiría aliviado si no vinieran, si ya lo hubiera hecho mi colega”.<sup>534</sup> El narrador no deseó que los dos hombres cambiaran su proyecto, que alguien interviniera (él mismo por ejemplo) y que nadie muriera, sino que su deseo se conformaba con el del otro hombre. Estos, por lo tanto, son los indicios que muestran el sentimiento de lástima que el narrador sintió por lo que tenía que hacer aquel hombre y que justifican la falta de un juicio y la pasividad frente a su conducta decididamente amoral.

A esta justificación, por lo que atañe al silencio y a la indiferencia del narrador hacia el crimen que estaba a punto de ser cometido, se le añadió otro posible elemento, que facilitó este tipo de actitud y que fue expresado por el guardaespaldas. Éste, respondiendo a la pregunta hecha por el narrador acerca del porqué le contaba todo ello, dijo:

Usted no va a ir a contárselo a nadie, aunque mañana lo lea en el periódico. A nadie le gusta meterse en berenjenales; si va usted con el cuento, para usted los líos y las molestias. Y a lo mejor las amenazas. Nadie cuenta nada si no le trae algún provecho. Por eso a la policía no la ayuda ni Dios, allá se las compongan ellos, piensa todo el mundo. Y nadie dice nada. Usted hará lo mismo, hoy no me da la gana de tener secretos.<sup>535</sup>

---

<sup>532</sup> Marías, “Prismáticos rotos”, cit., p. 46.

<sup>533</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>534</sup> *Ibidem*.

<sup>535</sup> *Ibidem*.

Este fragmento explica algunas razones añadidas que podrían haber llevado a callarse, no sólo al narrador, sino a cualquier persona que pudiera encontrarse en una situación semejante. La conclusión que se saca de esta manera de ver el mundo es el total desinterés que las personas tienen hacia la justicia. Ésta aparece sólo como un medio para alcanzar un fin: si supone un provecho entonces la gente intenta colaborar, si no lo hace. La justicia es para ellos algo que sólo trae problemas, o hasta el peligro de alguna venganza. La gente quiere vivir tranquila (“la gente sólo quiere dormir”<sup>536</sup>) y permanecer en la seguridad. Por esto no quiere ir enfrentándose voluntariamente a los problemas y las responsabilidades que podría evitar. Además, aquí se plantea otra vez el problema que supone la burocracia. La justicia se ve como una tarea que tienen que desempeñar sólo los policías. La justicia no les incumbe; a cada uno le tocan sólo las responsabilidades de su propio trabajo y no las de los demás. La personas se comportan como si fueran engranajes<sup>537</sup>; hacen sólo lo que se les dice que hagan. La búsqueda de la verdad y la justicia ya no son valores comunes, sino sólo el objetivo de un determinado tipo de trabajo. La justicia, por consiguiente, aparece, desde esta perspectiva, vaciada de todo su valor. La vida (su conservación y seguridad) se convierte, otra vez, en lo que Nietzsche había valorado, es decir en el bien supremo para los hombres.<sup>538</sup> En esta visión, la vida tiene un valor distinto con respecto a los que le otorgaban la ética y los griegos, en la antigüedad. De hecho, para ellos, una vida que rechazaba todo riesgo para algún valor más alto (como por ejemplo la justicia) era una vida que no merecía ser vivida.<sup>539</sup>

Todos los elementos que anestesian la capacidad de juzgar (el sistema burocrático y también el amor, el miedo, el sentimiento de deuda, la garantía de la vida, las órdenes y la profunda desconfianza en el género humano, en su capacidad de oponerse al mal que lo acecha) generan en las personas la indiferencia frente al mal. Esta indiferencia tanto hacia el bien como hacia el mal, es lo que permite se llegar a la normalidad del mal<sup>540</sup>, a su banalidad. La indiferencia es “il pericolo maggiore che possiamo correre”.<sup>541</sup> Ésta, de hecho, deja que el mal se difunda sin que nadie se pueda dar cuenta de ello, sin que, a través del pensamiento y del juicio, los actos criminales se juzguen, se castiguen o se

---

<sup>536</sup> Marías, *Corazón tan blanco*, cit., p. 83.

<sup>537</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 25.

<sup>538</sup> Forti, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, cit., p. 252.

<sup>539</sup> *Ibidem*, pp. 252-253.

<sup>540</sup> V. Havel, *Il potere dei senza potere*, Milano, Garzanti, 1991, p. 24, *apud, ibidem*, p. 367.

<sup>541</sup> Arendt, *Responsabilità e giudizio*, cit., p. 126.

eviten de antemano. Esta actitud llega a su ápice en el cuento “Domingo de carne”.<sup>542</sup> En este breve relato, no hay diálogo entre el narrador y quien llevó a cabo el asesinato, al revés de lo que ocurre en los demás. No se deja espacio a ninguna explicación del móvil del crimen. Sólo aparece el acto amoral y la total indiferencia del narrador, que sólo se limitó a mirar desde la ventana de su habitación de hotel. La muerte, en este caso, se convierte casi en un espectáculo<sup>543</sup>, al que se presencia con indiferencia, como si no perteneciera a la realidad. Los posibles móviles, el porqué del mal son en este cuento un misterio y la indiferencia se da justamente a causa de esto. La incapacidad de explicar las causas del mal lleva a las personas a creer que los hombres somos víctimas de él. Podemos hacer el mal sin darnos cuenta, sin que nuestras razón y conciencia quieran llevarnos a hacerlo. Como afirma Elide Pittarello, el motivo por el cual Marías, después del crimen, deja a sus personajes, los abandona, se da por la incapacidad de dar una explicación a su comportamiento.<sup>544</sup> La justicia y el castigo no darían una respuesta a lo que a él le interesa<sup>545</sup>, es decir no el acto, sino lo que lleva los hombres a cumplirlo.

Volviendo a “Prismáticos rotos”, por lo que se refiere al guardaespaldas, en este cuento hay otro personaje que, como el actor de “Menos escrúpulos”, eligió el mal menor. El hombre, en efecto, cuando el narrador le preguntó por qué él y su compañero de trabajo lo hacían, le dijo que “a veces hay que hacer cosas que a uno le asquean, pero hay que hacerlas, porque peor es no hacerlas”.<sup>546</sup> El guardaespaldas, por lo tanto, había decidido asesinar a su jefe porque no hacerlo habría sido peor, habría conllevado un mal aún peor. La posible consecuencia del homicidio fallido no se cuenta en el texto, pero lo que importa es el hecho de que ésta constituye, para el guardaespaldas, un mal mayor y tal, con respecto al asesinato, que lo obligó preferir este último. Como ya se ha visto, lo negativo de este tipo de justificación es el hecho de que una específica acción malvada, a partir del momento en el que se convierte en un mal menor, deja de ser valorada de manera negativa. Los que la eligen olvidan que ella sigue representando el mal, lo que la conciencia quiere que se evite. Por lo que se refiere a esta acción, el juicio se bloquea y ésta aparece aceptable, aunque no lo es. El mal menor supone, por lo tanto, otra manera de razonar que obstaculiza la facultad de juzgar de los hombres. A

---

<sup>542</sup> Javier Marías, “Domingo de carne”, en *Cuando fui mortal*, cit., pp. 53-56.

<sup>543</sup> Pittarello, “Prólogo”, en *Cuando fui mortal*, cit., p. 9.

<sup>544</sup> Pittarello, “Contar con el miedo”, cit., p. 16.

<sup>545</sup> *Ibidem*.

<sup>546</sup> Marías, “Prismáticos rotos”, cit., p. 45.

través de éste, la gente aprende a juzgar las cosas comparándolas con otras, sin analizar, sin pensar en cada acción en sí, llegando a aceptar, como en este caso, el asesinato como una solución casi deseable. Esta manera de considerar al crimen como un mal menor eliminó el sentido de responsabilidad del guardaespaldas. Sin embargo, hay un elemento más que hace visible la amoralidad que esta acción suponía para el guardaespaldas, cuando no se comparaba con otra, cuando todavía no era un mal menor. Este elemento, del que ya se ha hablado, es la distancia. Él no sentía ninguna responsabilidad por la posibilidad de que fuera otra persona a acabar con su jefe. La distancia, por lo tanto, entre la intención y el hecho logró sostener la irresponsabilidad generada ya por el concepto del mal menor. El conflicto del guardaespaldas con su propia conciencia por lo que estaba a punto de hacer, aunque no fue tal como para impedirle cumplir con su tarea, sólo se mostró cuando él consideró la posibilidad de que tuviera que ser él, el que se encargara personalmente de poner término a la vida de su jefe. La falta de distancia, entonces, debilitó la ausencia del sentido de responsabilidad e hizo visible el conflicto en su conciencia, ante la posibilidad de convertirse en un asesino. “Eso me pone malo”.<sup>547</sup>

Relacionado con el mal menor, hay otro elemento que probablemente influyó en la conducta del narrador. El guardaespaldas le preguntó al narrador si también él, alguna vez, se había encontrado en una situación semejante, en la que había tenido que elegir entre dos males. El narrador dijo que sí, pero, en su caso, no eran tan graves esos males. El hecho de que el narrador ya había experimentado en su vida una situación en la que había tenido que elegir entre dos males, junto con la apropiación del punto de vista del guardaespaldas, lo llevó a comprender aún más las razones que movían a aquel hombre y a no juzgarlo. Él, de hecho, se olvidó de lo que estaba a punto de hacer el otro y sólo prestó atención a los boletos ganadores del guardaespaldas, que éste le había dejado.

---

<sup>547</sup> *Ibidem.*

## 14. “MALA ÍNDOLE”

“Mala índole”<sup>548</sup> es el último cuento que se analizará en este trabajo. Este relato, que es el que da el título a la última colección de Marías, es el más extenso y, según el autor, “acaso el más logrado”.<sup>549</sup> Su primera publicación se remonta a agosto de 1996, en *El País*.<sup>550</sup> Además, como dice el mismo Marías, fue la petición hecha por sus lectores a que este cuento se publicara en un libro lo que lo llevó a realizar su última recopilación.<sup>551</sup>

Este cuento se caracteriza por ser el único, con la excepción de “Figuras inacabadas”<sup>552</sup>, que empieza con una negación: “Nadie sabe lo que es ser perseguido si no ha pasado por ello”.<sup>553</sup> La presencia de la negación al principio de una historia, a pesar de algunas diferencias, es una constante en las novelas de Marías.<sup>554</sup> Para entender lo que significa y lo que esconde esta negación, por lo tanto, se puede utilizar el análisis que Elide Pittarello hizo de los comienzos que se hallan en las novelas. Estas frases negativas muestran la presencia de algo que el narrador ha reprimido.<sup>555</sup> El narrador, al momento de escribir, expresa de esta manera la imposibilidad de mantener en el olvido lo que ha experimentado y reprimido (a nivel inconsciente), a pesar de que quiere hacerlo.<sup>556</sup> La presencia del “no”, del “nadie” y del “nunca” son el resultado del conflicto entre el intento del narrador de reprimir y el recuerdo que vuelve.<sup>557</sup> De hecho, este suceso, que el narrador no acepta, puede recordarse, volver a su conciencia sólo a través de la negación.<sup>558</sup> El narrador de este cuento, por lo tanto, quiere seguir olvidando, manteniendo en el inconsciente la persecución que sufrió. El cuento de lo que pasó no se presenta enseguida y esto es otra señal de la resistencia del narrador, que provoca su inseguridad, su indecisión por lo que se refiere a la narración de lo

---

<sup>548</sup> Javier Marías, “Mala índole”, en *Mala índole*, cit., pp. 271-314.

<sup>549</sup> Marías, “Nota previa a esta edición”, en *Mala índole*, cit., p. 9.

<sup>550</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>551</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>552</sup> Javier Marías, “Figuras inacabadas”, en *Cuando fui mortal*, cit., pp. 49-52.

<sup>553</sup> Marías, “Mala índole”, cit., p. 271.

<sup>554</sup> Elide Pittarello, “«No he querido saber pero he sabido»: Javier Marías y «Corazón tan blanco», en Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Crítica, 2009.

<sup>555</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>556</sup> *Ibidem*, pp. 70-72.

<sup>557</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>558</sup> *Ibidem*, p. 72.

acaecido.<sup>559</sup> En efecto, el relato de la noche que provocó su persecución se da sólo a partir de la página 292, es decir más de veinte páginas después del principio. Además, este comienzo se puede relacionar con la frase inaugural de *Mañana en la batalla piensa en mí*: “Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos”.<sup>560</sup> En este caso, el suceso oculto y sobrecogedor se introduce a través de una frase impersonal, que quiere ser objetiva<sup>561</sup>, alejando el hecho de su experiencia personal. Este comentario se puede utilizar también por lo que atañe a “Mala índole”. El narrador, de hecho, expresa de forma universal la falta de conocimiento de la situación y de las emociones de la víctima de una persecución. Él no dice “yo sé ahora lo que significa”, como Víctor Francés no dice “yo pienso ahora que eso puede pasar”. El narrador, sin tener conciencia de eso, quiere seguir no recordando lo que había reprimido años antes. Su inconsciente obstaculiza el enfrentamiento y la aceptación de su experiencia, que, por esto, puede darse sólo negándola y por medio de la impersonalidad. Esta falta de aceptación y de recuerdo marca la dificultad y el dolor que para el narrador supondría volver atrás y reflexionar sobre lo acaecido. Esta manera de obrar del inconsciente impidió su pensamiento y le hizo olvidar lo que había ocurrido, como si nunca hubiera pasado nada y nunca podría pasar. Esto, sin embargo, se dio sólo antes del momento en el que se puso a escribir su experiencia, cuando el olvido y la voluntad de rechazar aquella experiencia todavía tenían éxito. Al igual que el protagonista de *El hombre sentimental*, el narrador aquí intenta aceptar, hacer frente a esa experiencia a través de la escritura.<sup>562</sup> Como afirma el mismo Javier Marías en su discurso de entrada en la Real Academia, la palabra no puede reproducir la realidad.<sup>563</sup> Lo que ella hace es distorsionar, deformar y falsear la realidad.<sup>564</sup> Al contar, por lo tanto, un hecho real este se convierte en una ficción y, por esto, es más fácil aceptarlo. El objeto que hizo volver a su conciencia hechos olvidados voluntariamente fue la banda sonora de la película que Elvis rodó en aquella época en Acapulco, mientras el narrador trabajaba para él como intérprete. Este objeto se convirtió, para él, en una cosa. En efecto, ésta representa para él la pavorosa persecución que él padeció en

---

<sup>559</sup> *Ibidem*, p. 69, 72.

<sup>560</sup> Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, cit., p. 15.

<sup>561</sup> Pittarello, “«No he querido saber, pero he sabido»: Javier Marías y «Corazón tan blanco»”, cit., pp. 69-70.

<sup>562</sup> Elide Pittarello, “Prólogo”, en Javier Marías, *El hombre sentimental*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006, p. 11.

<sup>563</sup> Javier Marías, “Sobre la dificultad de contar”, p. 10.

<sup>564</sup> *Ibidem*.

Acapulco hacía años. Ella lo relaciona con el pasado, que se había ocultado en su conciencia, y con las personas con las que tenía relaciones en aquella época.

El narrador, después de introducir el tema de la persecución, sigue utilizando la negación para explicar lo que significa ser perseguido. De hecho, él no dice cuáles fueron sus sensaciones y emociones durante los cinco días en los que duró su huida. Lo que él hace, en cambio, es decir lo que no significa ser perseguidos. A partir de esta descripción se puede llegar a enterder cuál fue la pasión que padeció en aquellos días, o sea el miedo. Lo que caracterizaba este temor era el hecho de que no se debía a una posible acción o situación futura, sino que a algo presente y seguro:

No es que uno sepa que algo malo podría pasarle un día o si se adentra por donde no debe, es que ve y sabe que ya le está pasando lo peor, lo más temible [...].<sup>565</sup>

Lo que hizo de su situación algo terrible, por lo tanto, fue la falta de incertidumbre. Todos los casos que pone como ejemplos tienen en común el hecho de que el miedo, allí, es algo posible, pero que todavía no pertenece a la realidad, sino sólo a las posibilidades futuras, al azar. En estos casos, es posible olvidar o no pensar en lo que podría pasar, porque no hay seguridad. En la experiencia del narrador, por el contrario, él sabe y ve, el peligro es presente y no puede ignorarlo, olvidarlo. El conocimiento, también en este caso, fue algo que el narrador vivió de manera negativa, porque no le permitía la ilusión de una vida o de unos días tranquilos y contentos en la ignorancia.

Es el miedo, el miedo a la posibilidad real de perder la vida lo que empuja a los hombres, en este caso al narrador, a la huida.<sup>566</sup> El narrador, sin embargo, hace notar que además de provocar, a veces, este impulso a la huida, otras, puede ocasionar, por el contrario, la parálisis del perseguido. La rapidez en la huida es lo más importante<sup>567</sup>, pero, a veces, el miedo puede provocar también una parálisis, como hace notar también Sofsky.<sup>568</sup> En los dos casos, se ve cómo el miedo puede impedir a las personas el dominio sobre sí mismos. Los movimientos que uno hace a causa del miedo pueden parecer absurdos, de hecho no responden a un intento preciso, sino a una “necesidad de

---

<sup>565</sup> Marías, “Mala índole”, cit., p. 274.

<sup>566</sup> Sofsky, *Tratado sobre la violencia*, cit., p. 169.

<sup>567</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>568</sup> *Ibidem*, p. 71.

descarga”<sup>569</sup> y de libertad.<sup>570</sup> Por lo que atañe a la parálisis, también ésta resulta absurda, puesto, que en este caso, la víctima intenta borrar el peligro alejándose de la realidad y del mundo, como si la violencia no pudiera alcanzarla<sup>571</sup>; la víctima “decide por un instante que el presente es lo falso”.<sup>572</sup> En otras palabras, rechaza la realidad y el conocimiento para protegerse.

El rechazo de la realidad fue también lo que permitió que el narrador olvidara lo que había pasado en Acapulco. Este olvido fue favorecido probablemente por la versión oficial que se dio por lo que se refiere al rodaje de la película. En efecto, según esta versión, Elvis nunca había ido a Acapulco o a México, sólo había ido allí un doble suyo, para rodar algunas escenas. El narrador, Ruibérriz de Torres (aunque su nombre para Elvis y los demás empleados era Roy), después de haber dado noticia de esta versión, parece querer afirmar lo que correspondió, en cambio, a la realidad. Él empieza a querer afirmar y aceptar la verdad, poniéndola al descubierto. Es como si quisiera convencer a los lectores y también a sí mismo de la presencia de Elvis en Acapulco y, como consecuencia, también de que él fue perseguido realmente en aquella época, a causa de su relación laboral con el cantante. Ruibérriz, de hecho, lo repite varias veces:

Y lo cierto es que yo lo conocí en carne y hueso y estuvimos en Acapulco, ya lo creo que estuvimos y estuvo y estuve, [...] estuvo él y estuve yo, yo durante más tiempo, [...] el tiempo de las persecuciones [...]. Claro que estuvimos allí, estuvimos todos [...].<sup>573</sup>

El narrador, más adelante, describe al señor Presley y esto es importante por lo que atañe a lo que pasó la última noche que el cantante pasó en Acapulco, que corresponde al principio de la persecución sufrida por Ruibérriz. Elvis se describe como una persona agradable, bastante afable, divertida y amigable y que le tomó en simpatía al narrador. Entre los dos probablemente, por lo tanto, existía una cierta amistad y complicidad, aunque desde hacía muy poco tiempo. Los que trabajaban con él y sacaban provechos económicos de sus éxitos lo explotaban. Él hacía todo lo que ellos querían que hiciera; quizás no daba importancia a nada, era complaciente y,

---

<sup>569</sup> *Ibidem.*

<sup>570</sup> *Ibidem.*

<sup>571</sup> *Ibidem*, pp. 71-72.

<sup>572</sup> Marías, “Mala índole”, cit., p. 274.

<sup>573</sup> *Ibidem*, pp. 277-278.

probablemente, no se atrevía a decir que no. En otras palabras, parecía obedecer a aquellas personas.

Este cuento, como se puede ver sobre todo al principio, presenta una diferencia con respecto a casi todos los demás. Como ya se ha dicho, éste es el relato más extenso y esta mayor longitud conlleva algunas diferencias por lo que se refiere al estilo. Éste, de hecho, aun manteniendo un mayor control y una mayor condensación con respecto a las novelas, se acerca al estilo más marcadamente errabundo de éstas, que al más condensado de los cuentos. De hecho, la intensidad se da sólo en algunas páginas<sup>574</sup>, es decir al principio, hablando de la persecución, en el momento de la pelea y hacia el final, cuando se cuenta el combate entre Julio y el narrador. En los cuentos más extensos del autor, pero sobre todo en éste, se nota una mayor tendencia a seguir el flujo de los pensamientos del narrador, con un menor control. En efecto, en la parte en la que se habla de las personas que acompañaban a Elvis en sus trabajos, el narrador se deja guiar por su pensamiento y sus recuerdos, describiendo cosas que no están directamente relacionadas con la traición y la persecución. Además, también por lo que se refiere al principio, aunque se mantiene una cierta intensidad y coherencia, el narrador se abandona, guiado por el miedo que le genera el recuerdo, a sus reflexiones sobre lo que significa ser perseguido.

Antes de contar el suceso, el narrador reparte la responsabilidad de lo que pasó, como si quisiera justificar la irresponsabilidad de su comportamiento y también del de Presley. De hecho, para Ruibérriz, la culpa fue sólo en parte suya y de Presley y, en cambio, el responsable principal de todo aquel hecho fue McGraw, un magnate de Tupelo, el pueblo donde había nacido el cantante. Como se cuenta más adelante, de hecho, McGraw fue el que, con su conducta irresponsable, provocó el enojo de un hombre gordo que estaba en el bar en el que habían ido. El hombre, cuyo nombre era Julio, intentó estrangularlo y esto provocó, a su vez, una pelea, para salvarlo, y una contienda. Esta situación muestra lo que Hannah Arendt dice sobre el enredo de las relaciones humanas. La acción produce historias<sup>575</sup> y cada historia se compone de acciones sufridas y cumplidas.<sup>576</sup> La historia empieza por la acción de un sujeto<sup>577</sup> y

---

<sup>574</sup> César Pérez García, “De Oxford a Alcatraz: cuentos de Marías”, *Heraldo*, 18 de octubre de 2012, en el blog de la página web [www.javiermarías.es](http://www.javiermarías.es) (página no oficial).

<sup>575</sup> Arendt, *Vita Activa, la condizione umana*, cit., p. 134.

<sup>576</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>577</sup> *Ibidem*, p. 134.

ésta provoca reacciones, que no son otra cosa que acciones llevadas a cabo por otros sujetos, que llevarán, a su vez, a otra reacciones.<sup>578</sup> El hombre que da comienzo a una historia, por lo tanto, no puede ser considerado el culpable de todo el suceso.<sup>579</sup> McGraw, por esto, sólo puede culparse de la acción que provocó la ira de Julio y no de todo lo que vino después, como afirma el narrador, asumiendo su parte de responsabilidad.

La culpa de Ruibérriz fue la de traducir a Ricardo (un hombre que formaba parte del grupo en el que se encontraba Julio) los insultos que Elvis le dirigió en inglés al hombre gordo. Él obedeció a la orden que le dio su jefe, el señor Presley, y que respondía a su tarea, la de intérprete. Ruibérriz, por consiguiente, cumplió con su tarea de manera irresponsable, sin pensar en los peligros que de ésta podían proceder. De hecho, la traducción de los insultos por parte del narrador tuvo dos consecuencia: él se convirtió en un cómplice del cantante en el acto de ofender a aquellos hombres y éstos, ya que no entendían el inglés y no sabían si Ruibérriz había traducido bien, sólo podían considerar culpable del agravio sufrido al español. Las órdenes y la autoridad, por lo tanto, llevan a una persona que no quiere insultar a nadie, a hacerlo de manera irreflexiva, como si fuera inmune a toda responsabilidad. Ricardo y sus amigos dejaron libres a Elvis y a los que estaban con él, con la excepción del narrador. Éste se quedó con ellos toda la noche, hasta el momento en el que Julio lo llevó fuera del bar en el que se encontraban, para matarlo. Entre los dos se realizó un combate. De hecho, el narrador reaccionó a la violencia de Julio, intentando defenderse. La defensa es un elemento imprescindible del combate; éste no existe sin ella.<sup>580</sup> Lo que empuja a la defensa es el miedo a la pérdida de la propia vida, el deseo de autoconservación.<sup>581</sup> La defensa, sin embargo, no se da sólo a través de la pasividad.<sup>582</sup> La defensa tiene que convertirse en ataque, porque el que empieza defendiéndose, luego tiene que buscar la victoria, para garantizar su seguridad.<sup>583</sup> Ruibérriz, de hecho, se defendió y pasó al ataque sin darse cuenta de ello:

---

<sup>578</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>579</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>580</sup> Sofsky, *Tratado sobre la violencia*, cit., p. 139.

<sup>581</sup> *Ibidem*.

<sup>582</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>583</sup> *Ibidem*.

[...] de pronto me vi con el pañuelo en la mano [...] y lo rasgué con rabia [...] y soy yo ahora quien agarra un pico y corro con él alzado para clavárselo en el pecho al gordo que está caído y no puede levantarse rápido [...].<sup>584</sup>

El miedo a perder la vida le impidió el dominio sobre sí mismo y él actuó como si hubiera sido otra persona, como si hubiera podido verse desde fuera, “me vi”. Además, otra vez como si hubiera asistido al hecho desde otra perspectiva, sin darse cuenta agarró el pico y pasó al ataque, cuando el otro era más vulnerable, para obtener la victoria. La manera en la que lo mata constituye otra constante del combate, de la que habla Sofsky. Cuando la victoria se acerca, la violencia, en lugar de disminuir, aumenta.<sup>585</sup> En el hombre se manifiesta una voluntad de destrucción, que puede hacer de su victoria una victoria perfecta.<sup>586</sup> El narrador no se contentó con golpear una vez a su enemigo, sino que lo hizo tres veces. Describiendo los momentos inmediatamente sucesivos al asesinato, Ruibérriz dice:

Se acaba entonces también el agotamiento, ya no hay cansancio ni turbiedad pero acaso tampoco conciencia, o sí la hay pero no se domina ni se controla ni se ordena [...].<sup>587</sup>

La ausencia del cansancio que, en cambio, Ruibérriz sentía antes de salir fuera del bar con Julio, para su ejecución, se debe al miedo. El temor a perder la vida o a sufrir tiene la capacidad de aumentar las energías del hombre.<sup>588</sup> En este fragmento, el narrador habla también de su conciencia. Él no sentía ningún remordimiento por lo que hizo; él no era un asesino, un hombre violento, pero su acción no le provocó ningún conflicto. Lo único que hizo su conciencia fue recordarle lo que había hecho, es decir el homicidio, pero sin que lograra hacerlo reflexionar sobre ello. En una situación como ésta, en el combate, en el que se pone en juego la propia vida, se quita importancia a todo lo demás, incluso los valores; no se considera otra cosa que no sea el combate.<sup>589</sup>

Volviendo un poco atrás en el cuento, se encuentra el tema de la traición. De hecho, después de la contienda, los hombres mexicanos dejaron libres a Elvis y a los demás y

---

<sup>584</sup> Marías, “Mala índole”, cit., p. 312.

<sup>585</sup> Sofsky, *Tratado sobre la violencia*, cit., p. 152.

<sup>586</sup> *Ibidem*.

<sup>587</sup> Marías, “Mala índole”, cit., p. 313.

<sup>588</sup> Sofsky, *Tratado sobre la violencia*, cit., p. 141.

<sup>589</sup> *Ibidem*, p. 146.

sólo Ruibérriz se quedó allí. Sus amigos no volvieron a salvarlo, sino que se fueron y lo abandonaron allí, dejando el país. La traición es una acción de tipo relacional.<sup>590</sup> De hecho, cada vez que, por distintas razones y aunque a veces sólo de manera momentánea, se forma un grupo, un Nosotros, cabe la posibilidad de que se presente una traición.<sup>591</sup> En todas las relaciones hay secretos y ambigüedades, que impiden el completo conocimiento del otro y también de nosotros mismos.<sup>592</sup> En la traición, se descubren las partes oscuras del otro y esto hace de ella lo que nos muestra la imposibilidad de conocer al otro.<sup>593</sup> La persona que creíamos conocer muy bien, de pronto nos aparece distinta con respecto a la imagen y a la idea que nos habíamos hecho de ella.<sup>594</sup> Además, puesto que en las relaciones pueden aparecer también elementos desconocidos de nosotros mismos, entonces no podemos ni siquiera estar seguros de nuestra lealtad hacia el otro.<sup>595</sup> En este contexto, por lo tanto, se presenta otra vez el sentimiento de lo siniestro, ya que, a través de la traición, se puede descubrir la parte mala de una persona o de nosotros mismos. Para que haya una traición, entre los que forman parte de aquel Nosotros, tienen que existir expectativas de lealtad, o sea las personas tienen que confiar en los demás.<sup>596</sup> En el caso de Ruibérriz, este elemento se dio. El narrador, de hecho, además de definir “amigos” a quienes lo habían acompañado a aquel bar, estaba convencido, primero, de que no lo dejarían y, luego, de que volverían a buscarlo y salvarlo:

- Volverán por mí si no me dejan salir- [...] Habrían intentado volver a entrar al ver que yo no salía [...]. Pero Hank llevaba pistola y en la calle eran tres contra uno sin contar a Sherry, por qué no regresaban por mí [...]. Y lo que nunca se me ocurrió pensar, ni entonces ni a lo largo de los cinco días siguientes, fue que el abismo se haría o se había hecho mucho mayor en seguida [...], que levantarían el campo inmediatamente en vista de lo sucedido [...]; ni que en Acapulco quedaría sólo [...] el equipo de segunda unidad [...]<sup>597</sup>

---

<sup>590</sup> Gabriella Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 18.

<sup>591</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>592</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>593</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>594</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>595</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>596</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>597</sup> Mariás, “Mala índole”, cit., pp. 303-304, 308.

Él, por lo tanto, nunca habría pensado que todos lo abandonarían. Además, a confirmación de que el narrador sintió el comportamiento de sus amigos como una traición hay dos elementos más. Ruibérriz describe la vivencia que padeció como un abandono. La conciencia de haber sido abandonados es una de las consecuencias de la traición y procede de la destrucción del Nosotros, que unía a las personas.<sup>598</sup> El otro elemento está representado por el reconocimiento por parte del narrador de la traición sufrida.<sup>599</sup> Aunque olvidó lo que había pasado, ahora que lo escribe y logra decir la verdad, admite la injusticia sufrida, pero sólo de manera impersonal: “A uno no le gusta pensar que lo ha defraudado un ídolo”.<sup>600</sup>

Las razones por las que Elvis no lo salvó o no hizo nada para ayudarlo aparecen sólo como hipótesis. Dado su carácter, del cual se ha hablado antes, el obedeció a los que trabajaban con él y que ganaban dinero gracias a su éxito. Ellos no podían permitir que se muriera o que le pasara algo (esto indica una relación anti-ética, en la que Elvis tiene un mayor valor con respecto a la vida del narrador. Éste, de hecho, reconoce que su muerte no arruinaría a nadie.) y, por consiguiente, le ordenaron volver a su país y olvidar lo que había pasado y a Ruibérriz. Las órdenes, por lo tanto, favorecieron la traición; el Nosotros, compuesto por Elvis y sus colaboradores se reveló más importante. Por lo que atañe a la conducta del narrador, en cambio, él colaboró a la tradición, aunque gracias a su pasividad. En efecto, quien niega la existencia e ignora la traición consciente o inconscientemente desempeña un papel en ella.<sup>601</sup> Él, intentando olvidar y no queriendo saber nada de lo que había pasado, negó la injusticia cometida por sus amigos. Reaccionar a la traición a través del enojo, por ejemplo, aceptándola, le permite a la persona traicionada mantener el respeto hacia sí misma.<sup>602</sup> De hecho, quitar importancia e ignorar un agravio sufrido quiere decir quitar valor a la propia vida, a los propios sentimientos. Como nosotros somos dobles, hacer esto, engañarse significa traicionar nuestra conciencia, nuestra capacidad de juicio. En otras palabras, quiere decir traicionarse a sí mismos.<sup>603</sup>

---

<sup>598</sup> Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, cit., p. 40.

<sup>599</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>600</sup> Marías, “Mala índole”, cit., p. 309.

<sup>601</sup> Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, cit., p. 25.

<sup>602</sup> *Ibidem*, pp. 41-42.

<sup>603</sup> *Ibidem*, p. 42.

La traición de la que se habla en este cuento tiene algunos elementos en común con la que se encuentra en *Tu rostro mañana* y que se relaciona con aquella sufrida por el padre de Marías, el filósofo Julián Marías. De hecho, Juan Deza, el padre del narrador en la novela es el trasunto de Julián Marías.<sup>604</sup> La traición sufrida por Ruibérriz tiene algunos elementos en común con aquella padecida por padre de Marías. En efecto, en los dos casos se trató de una traición llevada a cabo por un amigo de los dos. A ambas, además, siguió el silencio, de hecho, tanto el narrador como Juan (el que representa Julián Marías), no se rebelaron, no quisieron saber nada de sus delatores, de por qué lo hicieron, ni intentaron vengarse, denunciarlos al final de la dictadura o, por lo menos, hacer pública la injusticia sufrida. Al final de la dictadura, se creó lo que se define como “pacto del olvido”, por el cual ni fueron juzgados los que cometieron crímenes durante los años de Franco, ni se recordaron y honraron a las víctimas de ésta.<sup>605</sup> La memoria, como ya se ha visto, es lo que permite volver atrás, pensar y reflexionar sobre los sucesos y el comportamiento de las personas en el pasado. No recordar se convierte, por lo tanto, primero, en una traición hacia sí mismos y, luego, también hacia los demás, que pueden padecer otra traición o otro tipo de acto malvado por parte del mismo traidor. Las historias que se cuentan son los medios a través de los que los narradores transmiten su propia experiencia o la de los padres; hacen pública la verdad. La comunicación de la verdad, al contrario del olvido, permite a las personas saber lo que sucedió en el pasado y esto les sirve como guía, como lección moral, para actuar en el presente.<sup>606</sup> El conocimiento y la memoria, por lo tanto, son indispensables para convertir el pasado en un ejemplo que orienta la conducta de las personas, evitando que algunas cometan dos veces el mismo error, o que otras, faltándole experiencias propias, puedan aprender de las ajenas, comportándose de manera más justa con respecto a sus antepasados.

---

<sup>604</sup> Sebastiaan Faber, “La irresponsabilidad del novelista. Javier Marías, *Tu rostro mañana* y el debate sobre la memoria histórica”, en Grohmann- Steenmeijer, *Allí donde uno diría que no puede haber nada*, Amsterdam- New York, Rodopi, 2009, p. 225.

<sup>605</sup> *Ibidem*, pp. 210-211.

<sup>606</sup> Paloma Aguilar Fernández, *Memory and amnesia: the role of Spanish Civil War in the Transition to democracy*, New York, Berghahn, 2002, *apud, ibidem*, p. 217.

## CONCLUSIÓN

A través de este análisis se ha podido ver que, para Javier Marías, la responsabilidad es un tema de fundamental importancia. De hecho, en la mayoría de sus relatos, el autor ha puesto en evidencia un aspecto de la vida interior del hombre que está relacionado con la responsabilidad. Este aspecto está respresentado por el conflicto que existe entre la conciencia y las pasiones del hombre, que, como se ha visto, tiene el poder de desviar su voluntad y su conducta con consecuencias a menudo negativas. En cada uno de los relatos analizados, los personajes se encuentran en situaciones en las que tienen que elegir entre dos tipos de conducta y su elección siempre coincide con la acción que favorece el mal.

Todo esto convierte las colecciones de cuentos de Marías, y sobre todo la última, ya que los recoge casi todos, en una muestra de la debilidad humana, en un archivo en el cual se han ido acumulando casos (inventados pero posibles) en los que el mal triunfa, aunque la voluntad de los protagonistas está dirigida hacia el bien. Este triunfo ominoso, que se repite una y otra vez ante los ojos del lector, tiene la capacidad de confirmar la sensación de que el hombre en realidad tiene escaso poder sobre sí mismo: su voluntad importa sólo hasta cierto punto, o sea sólo mientras las pasiones no se le opongan, porque lo más probable (según lo que se desprende de las historias relatadas), si esto ocurre, es que éstas ganen. Lo que se desprende de la lectura de estos cuentos, que constituyen una colección de fracasos del ser humano, es un sentimiento de impotencia. Se queda uno con la sensación de que por mucho que los hombres nos esforcemos para hacer lo que creemos ser el bien, todo es, en cambio, inútil, ya que cabe siempre la posibilidad de que nuestras pasiones dañinas nos lo impidan, convirtiéndonos en esclavos de nosotros mismos.

Gracias a este trabajo, además, se ha podido ver cuáles son los rasgos que caracterizan los relatos de Javier Marías, a fin de establecer algunas oposiciones entre su narrativa breve y larga, con respecto al tema de la responsabilidad. De hecho, Marías, respetando las pautas fundamentales del género cuento (brevedad, una mayor condensación y una intensidad más constante), se acerca y se enfrenta a este tema de manera distinta con respecto a sus novelas. En éstas, el autor dispone de una mayor libertad y, por esta razón, se presentan a lo largo del texto varias situaciones y, además,

se encuentran muchas y largas digresiones. Todo esto permite al autor acercarse a la totalidad del problema, ocupándose de sus varios aspectos. Por lo que se refiere a los cuentos, en cambio, el autor, a causa de la limitada extensión del texto, cuenta con una menor libertad narrativa y tiene que reducir los elementos del texto a los más esenciales o casi. De ahí que, como se ha visto, se pueden encontrar, en un cuento, una o pocas situaciones, en las que las digresiones son limitadas y breves, por lo general, y mantienen una cierta coherencia, ya que sirven para aclarar la situación o la relación presentadas, sin divagar demasiado o cambiar de tema. Se ha visto, sin embargo, que en los cuentos más largos el nivel de condensación disminuye y, sobre todo en “Mala índole”, es evidente la tendencia al uso de un estilo más marcadamente errabundo y, por consiguiente, más cercano al de las novelas. La narración en los cuentos, por lo tanto, queda vinculada a un sólo suceso, o dicho de otra manera a los conflictos interiores que padecen los personajes involucrados. Los cuentos se centran en situaciones que son significativas por lo que atañe a la responsabilidad, ya que sólo mostrando un solo suceso o situación, logran hacer ver al lector la dualidad, la diferencia y la conflictividad que existe en cada ser humano. En otras palabras, Marías, gracias a estos cuentos, muestra de manera concisa no sólo los fracasos individuales de sus personajes, sino también, y a través de ellos, los posibles fracasos de la voluntad de todo hombre frente a la fuerza de su parte más oscura. Además, por la falta de una explicación y por el reducido número de elementos, debido a la condensación propia del género, estos cuentos se presentan como un enigma. El lector puede llegar al significado añadido y universal que se puede hallar en ellos, sólo a través de una reflexión sobre los hechos contados. Esta reflexión puede ser empujada tanto por la ambigüedad misma de las historias como por la manera abrupta en la que acaban.

Como se ha visto, Marías nunca da soluciones o hace moralejas. Por esta razón, estos textos no constituyen un ejemplo de comportamientos, sino que representan una muestra, la constatación de una faceta de la condición humana difícil de percibir, probablemente a causa de esa visión dicotómica y clasificadora con la cual estamos acostumbrados a ver el mundo, sin mantenernos alerta por lo que se refiere a los matices y a las zonas de sombra. Estos cuentos pueden considerarse como una advertencia acerca de los peligros que podemos tener que afrontar. Javier Marías muestra, aquí, el mundo desde una perspectiva muy reducida, pero significativa e

inédita, que permite echar luz y reflexionar sobre estas zonas de sombra de la naturaleza humana.



## BIBLIOGRAFÍA

### *Bibliografía del autor*

- MARÍAS, Javier, *El monarca del tiempo* (1978), Madrid, Reino de Redonda, 2003.
- — *El hombre sentimental* (1986), Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006.
- — *Cuentos únicos*, Madrid, Siruela, 1989.
- — *Todas las almas* (1989), Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006.
- — *Mientras ellas duermen* (1990), Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2007.
- — *Corazón tan blanco* (1992), Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006.
- — *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006.
- — *Literatura y fantasma* (1995), Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2007.
- — “Contar el misterio”, en ELIDE PITTARELLO (por), *El hombre que no parecía querer nada*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1996, pp. 455-459.
- — *Cuando fui mortal* (1996), Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006.
- — *Negra espalda del tiempo* (1998), Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006.
- — *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño* (2004), Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2008.
- — *Tu rostro mañana 3. Veneno y sombra y adiós* (2007), Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2008.
- — *Sobre la dificultad de contar*, Madrid, Real Academia Española, 2008.
- — *Mala índole*, Madrid, Alfaguara, 2012.

### *Bibliografía de otros autores*

- AGAMBEN, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- ALAMEDA, Irene Zoe, “La voz narrativa como argumento constante”, en ANDRES-SUÁREZ – CASAS (por), *Javier Marías. Grand séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Javier Marías*, Madrid, Arco/Libros S.L., 2005, pp. 73-89.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene, “Los cuentos de Javier Marías o las múltiples caras de la realidad”, en ANDRES-SUÁREZ – CASAS (por), *Javier Marías. Grand séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Javier Marías*, Madrid, Arco/Libros S.L., 2005, pp. 197-215.
- ARENDT, Hannah, *Responsabilità e giudizio*, Torino, Biblioteca Einaudi, 2004.
- — *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Tascabili Bompiani, 2009.
- BARTHES, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, “El cuento como género literario”, en FRÖLICHER-GÜNTER (por), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern/Berlin/Frankfurt/New York/Paris/Wein, Lang, 1997, pp. 17-32.
- BODEI, Remo, *La vita delle cose*, Bari, Editori Laterza, 2011.
- CALVO, Xavier, “Como el amor sus símbolos”, en *Quimera*, núm. 146, 1996, pp. 59-62.
- CASTRO, Pilar, “*Cuando fui mortal*”, en *ABC*, 23 de febrero de 1996, p. 11.
- COHEN, Sara, “Confidencias ocasionales”, en *Clarín, revista Ñ*, 11 de febrero de 2013.
- CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, en *Obra Crítica 2*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 367-385.
- CURI, Umberto, *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- — *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- FABER, Sebastiaan, “La irresponsabilidad del novelista. Javier Marías, *Tu rostro mañana* y el debate sobre la memoria histórica”, en GROHMANN-STEENMEIJER (por), *Allí donde uno diría que no puede haber nada*, Amsterdam- New York, Rodopi, 2009, pp. 203-233.

- FORTI, Simona, *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- FREUD, Sigmund, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1967.
- — “Il perturbante”, en *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 267-307.
- FRÖLICHER, Peter, “Modelos narrativos”, en FRÖLICHER-GÜNTER (por), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern/Berlin/Frankfurt/New York/Paris/Wein, Lang, 1997, pp. 33-46.
- GIVONE, Sergio, *Eros/Ethos*, Torino, Einaudi, 2000.
- GROHMANN, Alexis, *Coming into one's own*, Amsterdam, Rodopi, 2002.
- — *Literatura y errabundia*, Amsterdam- New York, Rodopi, 2011.
- IZQUIERDO, Luis, “Una aproximación a los relatos de Javier Marías”, *Ínsula*, núm. 568, 1994, pp. 19-21.
- JUDD, Elizabeth, “Review of *When I was mortal*”, *The New York Times*, 21 de mayo de 2000, p. 22.
- KERMODE, Frank, *Il senso della fine*, Milano, Rizzoli, 1972.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston, “Javier Marías, entre el cuento y el olimpo literario”, en *El País*, 11 de octubre de 2012.
- MARTÍN, Rebeca, “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en los cuentos de Javier Marías”, en ANDRES-SUÁREZ- CASAS (por), *Javier Marías. Grand séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Javier Marías*, Madrid, Arco/Libros S.L., 2005, pp. 231-241.
- — “Penetrar en el reino de la incoherencia: la poética del cuento en Javier Marías”, en *Ínsula*, núm. 785-786, 2012, pp. 37-40.
- MERINO, José María, “Un viaje al centro: cuento y novela corta”, en MERINO (por), *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 73-84.
- NATOLI, Salvatore, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- ORTEGA, Carlos, “Ironías”, en *Diario 16*, 10 de mayo de 1990.
- PÉREZ GARCÍA, César, “De Oxford a Alcatraz: cuentos de Marías”, en *Heraldo*, 18 de octubre de 2012.

- POZUELO YVANCOS, José María, “Territorio Marías”, en *ABC Cultural*, 8 de diciembre de 2012, pp. 10-11.
- PITTARELLO, Elide, “Reseña a *El monarca del tiempo*”, en *Rassegna Iberistica*, núm. 5, 1979, pp. 66-68.
- — “Guardar la distancia”, en PITTARELLO (por), *El hombre que no parecía querer nada*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1996, pp. 11-31.
- — “Reseña a *Cuando fui mortal*”, en *Rassegna Iberistica*, núm. 57, 1996, pp. 66-68.
- — “Prólogo”, en MARÍAS, Javier, *El monarca del tiempo*, Madrid, Reino de Redonda, 2003, pp. 15-22.
- — “Haciendo tiempo con las cosas”, en ANDRES-SUÁREZ – CASAS (por), *Javier Marías. Grand séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Javier Marías*, Madrid, Arco/Libros S.L., 2005, pp. 17-48.
- — *Javier Marías*, Barcelona, RqueR, 2005.
- — “Prólogo”, en MARÍAS, Javier, *Cuando fui mortal*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006, pp. 7-10.
- — “Prólogo”, en MARÍAS, Javier, *El hombre sentimental*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2006, pp. 7-11.
- — “Prólogo”, en MARÍAS, Javier, *Mientras ellas duermen*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2007, pp. 7-11.
- — “Prólogo”, en MARÍAS, Javier, *Tu rostro mañana 2. Baile y sueño*, Barcelona, Debolsillo Random House Mondadori, 2008, pp. 9-14.
- — “«No he querido saber pero he sabido»: Javier Marías y *Corazón tan blanco*”, en MARÍAS, Javier, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 5-94.
- — “Contar con el miedo”, en *Ínsula*, núm. 785-785, 2012, pp. 11-17.
- RANK, Otto, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, SE S.R.L., 2001.
- RECALCATI, Massimo, *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- ROAS, David, “Perdidos en Redonda: Javier Marías y lo fantástico”, en ANDRES-SUÁREZ – CASAS (por), *Javier Marías. Grand séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Javier Marías*, Madrid, Arco/Libros S.L., 2005, pp. 217-230.

- ROMERO, César, “La insobornable levedad de un estilo”, en *Lateral*, núm. 15, 1996, p. 7.
- SANTOS, Alonso, “*El monarca del tiempo* de Javier Marías”, en *Reseña*, núm. 21, 1979, pp. 16-17.
- SAVATER, Fernando, *Invitación a la ética*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- SOFSKY, Wolfgang, *Tratado sobre la violencia*, Madrid, Abada Editores S.L., 2006.
- SUÑEN, Luis, “La experiencia del lenguaje”, en *Ínsula*, núm. 385, 1978, p. 5.
- TURNATURI, Gabriella, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- TURPIN, Enrique, “La sutil omnisciencia del fantasma: « Cuando fui mortal» de Javier Marías”, en *La nueva literatura hispánica*, núm. 2, 1998, pp. 127-142.
- VALDANO, Jorge, *Cuentos de fútbol*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- VALLS, Fernando, “«Lo que dijo el mayordomo», de Javier Marías, o la disolución de los géneros literarios narrativos”, en IRENE ANDRES-SUÁREZ (por), *Mestizaje o disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998, pp. 168-173.
- —, “Un estado de crueldad o el opio del tiempo: los fantasmas de Javier Marías”, en JAUME PONT (por), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lérida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 361-367.

*Páginas web*

[www.javiermarías.es](http://www.javiermarías.es) (no oficial)

[www.rae.es](http://www.rae.es) Diccionario de la lengua española, Real Academia Española.

[www.elpaís.com](http://www.elpaís.com)

[www.clarín.com](http://www.clarín.com)

## **RINGRAZIAMENTI**

Ringrazio, per l'aiuto che mi hanno dato e la pazienza che hanno avuto, Marina, Moreno, Lorenzo, Gianluca, Morena, Giuseppe e Cristina.

## ESTRATTO

In questa tesi è stato trattato il tema della responsabilità in alcuni racconti di Javier Marías. Ciò che accomuna i testi analizzati è la condotta di personaggi che non presentano inclinazioni malvagie, eppure commettono azioni o assumono atteggiamenti immorali che possono favorire il male. Le situazioni rappresentate da Javier Marías sono puntuali, la dinamica che porta all'obiettivo è intensa, come si conviene alla forma del racconto. Si entra subito nel momento cruciale della situazione e non vi sono momenti di tregua. I personaggi sono dominati, per tutta la lunghezza del racconto, da passioni che hanno come conseguenza un atto violento, sia realizzato o anche solo progettato. Tali passioni sono le più diverse: paura, desiderio amoroso, sfiducia in se stessi, deferenza all'autorità, ecc. In questi racconti si mette in luce come tali forme del sentire indirizzino l'agire efficace dei personaggi, oscurando in loro la coscienza morale, rendendoli attori o complici di crimini gravi dell'uomo contro l'uomo. Calpestata l'etica della convivenza collettiva e privata, il loro senso di responsabilità si degrada e godono dell'impunità per l'indifferenza di chi viene a contatto con loro. In altre parole, sono interpreti di quella che, secondo Hannah Arendt, è la banalità del male, un problema che Javier Marías tratta in modo approfondito nei suoi romanzi e che affronta nella maggior parte dei suoi racconti, arricchendo in modo consistente la casistica di personaggi che soccombono alla parte più oscura dell'indole umana.