



Comunicaciones

Expreso, luego existo: lenguaje y constitución del individuo en las obras *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías y *Budapeste* de Chico Buarque

Mônica Gomes da Silva
Universidade Federal Fluminense

Resumen

El estudio en tela establece algunas consideraciones acerca de las obras *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) del escritor español Javier Marías (Madrid, 1951) y *Budapeste* (2003) del escritor brasileño Francisco Buarque de Holanda (Rio de Janeiro, 1944) en lo que atañe el estatuto del lenguaje como constitución del individuo y, en última instancia, su lugar de existencia primordial. A partir de las profesiones de sus protagonistas, ambos son *negros*, las obras se convierten en novelas de aventura por el lenguaje al discutir la soledad y la paradoja generadas por el agotamiento discursivo de la actualidad. Los inúmeros paralelos entre las obras, así como la posición de los autores en el escenario literario de sus respectivos países, son analizados con el objeto de resaltar el recuerdo como un deber de justicia, un recurso contra el sistemático olvido a que parecen condenados los hombres de la contemporaneidad acuciados por una fragmentación temporal que transforma la vida en fugaces instantes sucesivos, sin pasado o perspectiva de futuro.

Palabras-clave: *Budapeste* - Buarque de Holanda - Javier Marías - *Mañana en la batalla piensa en mí* - lenguaje.

*Entre palavras
e combinações de palavras
circulamos, vivemos,
morremos e palavra somos...*
Carlos Drummond de Andrade.

A partir de una perspectiva comparatista, se busca evaluar las similitudes existentes entre las obras *Mañana en la batalla piensa en mí*¹ (1994) del escritor español Javier Marías y *Budapeste* (2003) del escritor brasileño Francisco Buarque de Holanda,² resaltándose el rol del lenguaje como expresión y existencia vital. Así, tras una breve discusión inicial sobre la recepción de las obras por la crítica, el análisis se vuelve para el estudio de dos aspectos: la condición de los personajes principales, que funciona más do que un simple ítem del enredo, y los campos semánticos construidos en ambas las novelas como espacio de existencia de los personajes y resistencia a la disolución decurrente del pasaje del tiempo y la brevedad de las relaciones contemporáneas.

El marco teórico inicial para la discusión de las novelas seleccionadas es formado por la singular posición que los autores ocupan en el panorama literario de sus países. Es interesante recorrer las distintas apreciaciones críticas para concluir que los artistas no son unanimidades, justamente, por la elección de una tesitura narrativa que privilegia el lenguaje en detrimento del enredo. Tal afirmación no es una discusión secundaria, sino que indica una clave de lectura forjada en medio a las alteraciones del paradigma de evaluación del literario. Superando las exageraciones de una escuela estructuralista, cuya predilección por los análisis inmanentes, fue abandonada, permanecen los resquicios de una vertiente social, en la cual predomina la concepción de literatura como testimonio. El comprometimiento posee un peso significativo en países atingidos por terribles dictaduras militares y las

1 A fin de no sobrecargar el texto, el nombre de la obra será resumido por *MBPM*.

2 El escritor también será citado a través de su nombre artístico, Chico Buarque.



narrativas reticentes, o consideradas como tales, a la realidad social pasan por expresión de nefelibatas.

En lo que atañe a la obra de Javier Marías, es polémica la presencia de un espacio autobiográfico que, muchas veces, es percibido como una trasposición de la vida del escritor. Merece restricción por parte de la crítica, la limitación del ambiente social de sus personajes, todos de clase media alta, inconsistentes y lejos de una representación fidedigna. La reiteración de esos espacios y personajes incurriría en el riesgo de las obras se volvieran música de una nota, que no tendrían, al fin, mucho que contar, aunque impecablemente bien escritas.

En relación al espacio autobiográfico, la teoría literaria francesa, hoy, postula la amplitud de esa vertiente de novelas, no siendo posible limitarla apenas a la reproducción, más o menos ficcional, de la vida de un individuo. La memoria, los recursos para rescatarla y dar estatuto literario son considerados complejos y variados. Dialogando con esas negativas, Javier Marías sale en defensa de la literatura como invención, instancia creativa y creadora del ser humano, sin que esto implique en licencia para la mentira y la evasión. Es el reino del posible:

Parece cierto que el hombre —quizá aún más la mujer— tiene necesidad de algunas dosis de ficción, esto es, necesita lo imaginario además de lo acaecido y real. No me atrevería a emplear expresiones que encuentro trilladas o cursis, como lo sería asegurar que el ser humano necesita “soñar” o “evadirse” (un verbo muy mal visto este último en los años setenta, dicho sea de paso). Prefiero decir más bien que necesita conocer lo posible además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y lo que pudo ser además de lo que fue. (Marías, 2005: 416).

El anhelo en trascender la limitación causada por el olvido surge, en especial, en la citación shakesperiana que funciona como un conjuro contra la lanza que corta el hilo tan frágil de la vida, mote del romance: “Mañana en la batalla piensa en mí”. Por tanto, la dimensión de la vida humana se da, no en una bandera hastiada ostensivamente con infladas ideas o teorías sociales, sino en una delicada trama textual que encanta y permite al lector acceder a otra dimensión, lo que no significa alienación de la realidad. Sorprendentemente, esta es la primera novela de Javier Marías que rescata memorias de la Guerra Civil y sus efectos devastadores sobre Madrid. El entrecruzamiento temporal amplía el campo de vivencia del personaje principal, promoviendo una simultaneidad en que el ayer convive con el presente (re)significándolo. No solo la historia de vida del protagonista alcanza nueva dimensión crítica, como también los pequeños y grandes males de la capital española son discutidos.

En relación a la recepción de la obra de Francisco Buarque de Holanda, igualmente ocurrió una condenación, por parte de la crítica literaria brasileña, al carácter “descomprometido” de su literatura. Al contrario de las canciones y obras teatrales producidos en los momentos más tenebrosos de la censura militar brasileña, sus novelas serían anodinas, apartados de la realidad social brasileña, desecho del brillo de sus composiciones tan agudas, un ejercicio literario menor. El intento de adhesión a los nuevos estatutos narrativos fragmentarios generó obras tediosas y con errores crasos. Al contrario de Javier Marías, cuya producción autocrítica es inmensa y a través de ella debate los comentarios apreciativos de sus obras, Chico Buarque aparentemente se exime de entrar en este circuito. Sin embargo, en la obra, podemos leer una parodia a las recepciones que sus libros recibieron:

Desculpou-se por aquela sua obra de estréia que, malgrado o caloroso acolhimento, estava longe de satisfazer suas ambições literárias. Relendo-a com o distanciamento devido, encontrara um punhado de tolices, exageros,



redundâncias, escassa imaginação no desenho das personagens femininas, em suma, deficiências que superaria em seu segundo volume de memórias, já em gestação. (Buarque, 2003: 92-93).

Por otro lado, afirmar que la novela buarqueana sea apenas una amalgama de palabras bien relacionadas, con todo dotadas de vacuidad crítica no abarca las discusiones propuestas por el texto. La pérdida de sentido y la aceleración de la sociedad aparecen y entretajan la narrativa de un país marcado por el simulacro y con sus graves problemas sociales banalizados. Se afirmaría que Chico Buarque encontró una nueva expresión para el “brejo da alma nacional” delante de la globalización y tránsito de personas. Hay la dificultad, en los pareceres críticos, en disociar el compositor del novelista; como si el éxito de uno fuera el respaldo/ impedimento del reconocimiento del otro.

Cabe destacar que las discusiones abordadas son pertenecientes a una parte de la crítica; lo que no impidió que Javier Marías recibiera innúmeros premios literarios y Chico Buarque, el *Premio Jabuti*. Ellas son recompuestas para que se pueda presentar el problema del estatuto narrativo que tiene en el lenguaje su punto focal. Sin embargo, más allá de la recepción polémica de las obras, sobresalen las convergencias temáticas y el trabajo literario de ellas decurrentes. Se pasa, entonces, al primer punto de contacto de las obras, la condición de sus protagonistas.

1.1. Existencias a sombra

“Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra”
(Buarque, 2003: 16).

La predominancia de la función metalingüística de las novelas es sostenida tanto por la profesión de los protagonistas, cuanto por sus formaciones académicas. Víctor Francés de *MBTM* es formado en Filología Inglesa y José Costa de *Budapeste* es “bacharel” en Letras con post-grado. El campo semántico del lenguaje, por tanto, es sumamente explorado visto que los personajes poseen el don de la palabra. Aunque talentosos, trabajan a sombra de los demás, dándoles las expresiones que no son capaces de producir. Las novelas discuten la soledad y la paradoja generadas por la pérdida de sentido de las obras encomendadas. A pesar de que los escritores fantasmas poseyeran la conciencia de que no escriben textos de dimensión artística, de fama efímera e incluso de carácter dudoso, incomoda saber que parte de sus personalidades sean puestas en circulación sin el debido crédito. Es como si se repartieran infinitamente sin el retorno propiciado por la aprobación por aquel que narra una historia. José Costa entra, por primera vez, con esos problemas cuando participa de una insólita conferencia de *ghost writer*.

Mas já na segunda jornada, à medida que entrávamos pela noite, as questões de interesse comum iam dando lugar a depoimentos pessoais, constrangedores. Aquilo começava a lembrar uma convenção de alcoólatras anônimos que padecessem não de alcoolismo, mas do anonimato. [...] Na terceira noite eu estava mesmo decidido a abandonar a sala quando o microfone caiu na minha mão e os circunstantes cruzaram os braços a me observar. Eu era o calouro, eu era talvez um elemento estranho, eu andara ouvindo confissões comprometedoras, eu não tinha saída, meu silêncio seria um acinte. [...] Em seguida expliquei o contexto de um ou outro trabalho, fiz alusão a personalidades que me deviam favores, daí a pouco estava a desembuchar fragmentos embaralhados de todos os artigos que me vinham à cabeça. Já era uma compulsão, eu fervia, falava, falava, teria falado até o amanhecer se não desligassem a aparelhagem de som. Ao ver a sala vazia e o elevador lotado,



subi de um fôlego sete lances de escada; eu estava leve, eu estava magro, lá em cima me veio a sensação de ter ficado oco. A náusea que senti ao entrar no quarto me acompanharia ainda longo tempo, o bolor dos corredores me impregnou as narinas; durante meses, toda vez que refestelasse no sofá da agência, ressentiria o cheiro do tapete alaranjado do hotel em Melbourne. (Buarque, 2003: 20-21).

José Costa va hasta el Congreso en un intento de afirmación delante Vanda, su mujer, que no comprendía la vanidad de un escritor cuyas obras no eran, aparentemente, éxitos editoriales. Después de la conferencia se rompe el orgullo y de “un tipo de ciúme ao contrário” que el personaje sentía. La jactancia en ser un “criador secreto” cede lugar al abatimiento y a la progresiva desilusión con su trabajo. Su confianza es demolida cuando Álvaro, su socio, decide contratar otros escritores para copiarle el estilo. Aturdido, descubre que la única forma de identidad le es quitada:

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo. A um aprendiz, eu não me negaria a emprestar meus apetrechos, vale dizer meus livros, minha experiência e alguma técnica, mas o Álvaro tinha a pretensão de lhe transmitir o que era mais que propriedade minha. (Buarque, 2003: 22).

Se identifica, en *Budapeste*, la crítica a la automatización y la pérdida de características presentes en inúmeros discursos divulgados por la media, tan iguales a sí mismos. José Costa agudiza su crisis de identificación al contraponer su producción estereotipada de discursos políticos al intento artístico en superar la masificación y la automatización del mundo a través de la construcción de una insólita autobiografía literaria, el libro *Ginógrafo*. Los “ejercicios de estilo” significaron, en un primer momento, el lucro de la empresa de discurso por encomienda, después, se transformaron en enunciados vacíos. Era difícil, para Costa, ver que los pronunciamientos cuidadosamente escritos fueran alterados de acuerdo con la voluntad del populismo del momento:

Discursos de campanha remuneravam bem, mas me deixavam insatisfeito, infeliz mesmo. Muitas vezes o orador atropelava as passagens que eu mais prezava, não hesitando em saltar parágrafos inteiros caso a agenda estivesse cheia ou o sol forte. E intrometia de supetão uns arrebatamentos da cabeça dele, que os populares aplaudiam, depois largava a papelada no palanque para o vento levar. (Buarque, 2003: 16).

La situación se torna insustentable cuando la autobiografía literaria alcanza el grado de *best-seller* y José Costa no puede disfrutar de la fama editorial, ni contar a la propia esposa que era el autor verdadero del *Ginógrafo*. Abalado, sigue para Hungría, atraído por la “única língua do mundo, que segundo as más línguas, o diabo respeita” (p. 6) y, de forma paradójal, encuentra el reconocimiento que no consigue en Brasil. El húngaro permite una nueva faz a su oficio:

Até comecei a me divertir, a achar graça na inusitada feição de minha própria escrita. As frases eram minhas, mas não eram frases. As palavras eram as minhas, mas com outro peso. Eu escrevia como se andasse em minha casa,



porém dentro d'água. Era como se meu texto em prosa tomasse forma de poesia. (Buarque, 2003: 133).

Víctor Francés tiene su situación de anonimato intensificada, es el *negro* del *negro* de éxito, el escritor en el ostracismo Ruibérriz de Torre, que vive de las encomiendas de políticos y celebridades: “Así, él es lo que se llama un *negro* en el lenguaje literario — en otras lenguas un escritor fantasma —, y yo he oficiado por tanto de negro del negro, doble fantasma si pensamos en las otras lenguas, doble fantasma y doble negro, doble nadie.” (Marías, 2005: 124).

Son creados distanciamientos y fantasmagorías con esa cuasi ausencia del personaje en medio a las personas. Así como en *Budapeste*, *MBPM* posee el deslizar silencioso del protagonista, la ausencia del derecho a expresar una opinión, con la constante amenaza de castigo caso desee manifestarse más explícitamente. Es el signo de la profesión, responsable por la penumbra sobre su existencia y una intensa deambulación del personaje en ambientes soturnos, reflejo de la oscuridad que debe mantener sobre su identidad. El encuentro fatídico con Marta Téllez promueve, al inverso de lo que podría suponer, un giro sobre su condición de anonimato y ausencia entre las personas:

Es cansado moverse en la sombra y espiar sin ser visto o procurando no ser descubierto, como es cansado guardar un secreto o tener un misterio, qué fatiga la clandestinidad y la permanente conciencia de que no todos nuestros allegados pueden saber lo mismo [...] (Marías, 2005: 257).

MBPM trae el cuestionamiento del vacío representado por los discursos de encomienda y las armadillas de su propagación por los medios de comunicación. Se comenta la situación del *negro* que, delante del aparente éxito de sus palabras, se vuelve vanidoso y acredita ejercer el poder en los bastidores de los palcos políticos y culturales. La misma pretensión, que hace José Costa entrar en una crisis honda, para Víctor, es el inicio de la derrota de tantos otros *negros* talentosos. Por otro lado, aquellos que escenifican los discursos los cambian en baratijas o se creen los verdaderos dueños de palabras que sirven apenas para expresar su vanidad delante de congéneres:

Así, sé bien que en el mundo de la televisión y el cine y en el de los discursos y peroratas casi nadie escribe lo que se supone que escribe, sólo que —es lo más grave, aunque no tan raro si bien se piensa— los usurpadores, una vez que han leído en público los parlamentos y han oído los corteses o cicateros plausos, o bien han visto pasar por la televisión las escenas y diálogos que han firmado y no imaginado, acaban por convencerse de que las palabras prestadas o más bien compradas salieron en verdad de sus plumas o sus cabezas: realmente las asumen [...] y son capaces de defenderlas a capa y espada, lo cual no deja de ser simpático y halagador por su parte, desde el punto de vista del negro. (Marías, 2005: 125).

Aparentemente conformado con su situación de escritor invisible, se describe como perteneciente a la clase de “gente cultivada y más bien anónima, con conocimiento de la sintaxis, buen léxico, y capacidad de simulación; o capacidad para quitarnos de en medio cuando hace falta. No muy ambiciosos y sin demasiada suerte.” (Marías, 2005: 127). Para luego apuntar una vuelta sobre la discusión de la soledad y el anonimato: “Aunque la suerte cambia” (ídem). Ruibérriz recibe la encomienda para escribir un discurso para el Rey de España y pide para que Víctor va a la entrevista por él. En este encuentro, sobresale que la despersonalización también ocurre en la extrema exposición, el rey lamenta no poseer una voz personal, un estilo que lo caracterice y lo defina. Tanto que su nombre nunca es pronunciado, apenas epítetos como El Solitario, El Llanero, Only the Lonely e Only you. La



entrevista es considerada un momento paródico del libro, marca de la ironía del estilo narrativo de Javier Marías, un mixto de humor y amargura:

Bueno, a lo que iba: no tengo nada en contra de toda esa farsa, que sin dudas es necesaria; así ha sido siempre y más ha de serlo ahora, en estos tiempos en que los personajes más públicos tenemos encima perpetuamente el ojo y el oído del mundo multiplicados por mil cámaras y micrófonos, manifiestos y ocultos, un verdadero agobio, yo no sé cómo no nos suicidamos todos. (Marías, 2005: 161).

El intenso asedio de la imprenta, la grande responsabilidad por las decisiones que afectan la vida de millones de personas —hay una remisión al personaje de Shakespeare, Lady Macbeth, El Solitario dice tener las manos sucias de sangre, aunque busque siempre decidir para el bien de los ciudadanos— y la angustia de no poder dibujar su autorretrato para la Historia, son el contenido de esta larga entrevista. Así como Víctor, el Rey busca, un día poder narrar la propia vida. Mientras el primero quiere traer a lumen las regiones de sombra de su existencia anónima, el segundo le gustaría remover las luces que ofuscan su cargo, al resaltar que es mucho más do que su representación social:

Y eso es lo incongruente: que con tanta vigilancia y estudio no se me conozca de veras y mi personalidad sea difusa; y como todo es farsa, no veo por qué no podríamos dirigir nosotros un poco más esa farsa y hacerla más a nuestro gusto, de manera que presentemos unos atributos más claros y reconocibles para las generaciones presentes y más memorables para las futuras [...] y aún no tengo ni idea de cómo soy percibido, no sé cuál es mi imagen fuerte, la predominante, lo cual, no nos engañemos, esa es la que al final más cuenta, también en vida, también en vida. (Marías, 2005: 162).

Si el Rey no consigue formular sus anhelos como un mensaje para la posteridad, Víctor, a través de la narrativa, rescata y entiende los impases de los momentos de niebla (*hautiding*) de su existencia. Para el escritor fantasma, tomar las riendas del relato significa expresar a sí mismo, ya que los hechos aparecen de forma distinta (*tergiversados*) cuantos sean sus narradores. Tanto para el protagonista de *MBPM*, cuanto el de *Budapeste*, las palabras son el medio posible de habitar y explicar el mundo. En el punto siguiente, se evalúan los mecanismos textuales que posibilitan la constitución de sus personalidades a través del relato.

1.2. Existencia por el lenguaje

El que cuenta suele saber explicar bien las cosas y sabe explicarse, contar es lo mismo que convencer o hacerse entender o hacer ver y así todo puede ser comprendido, hasta lo más infame (Marías, 2005: 314).

La presencia del discurso mediático —su repetición continua y vacía— no aparece apenas como tema de crítica y análisis. Los procedimientos tecnológicos auxilian la creación de una tesitura textual peculiar en ambas obras. Son constantes las remisiones a los medios de comunicación responsables por emitir los discursos y escenas blancos de reflexiones de los protagonistas. La televisión, el cine, el teléfono y el contestador automático son los elementos que ayudan a configurar esta nueva forma de narrar. La Internet aún no ejerce un rol relevante, visto que el arco temporal de las novelas es anterior o se reporta al incipiente inicio de la expansión de la red mundial. De toda forma, los medios de comunicación son más que deflagradores de recuerdos, en *MBPM* poseen función similar a la *madeleine*



proustiana, sino que contribuyen para la formación de un flujo narrativo continuo y fragmentario al mismo tiempo. ¿Cómo pueden coexistir aspectos, aparentemente, contradictorios? Sin querer forzar la nota, es posible hacer una analogía con las características de la emisión discursiva de los vehículos de comunicación.

Las narrativas son continuas, pues llevan al lector por caudalosos y sucesivos párrafos en un ritmo vertiginoso, en los cuales conviven hechos y reminiscencias de diferentes períodos. Contribuye para esta simultaneidad, la reiteración de frases, eslabones de una cadena textual que amplían, consecutivamente, los sentidos de las palabras y expresiones usadas. Si para José Costa oír el idioma húngaro es “como pretender cortar un río a faca” (Buarque, 2003: 8), el flujo narrativo de las novelas también se presenta de difícil separación, acorde al discurso mediático.

En *MBPM*, el inicio de la narrativa trae la repetición de un índice sobre el aspecto inusitado y al mismo tiempo ridículo de la muerte. El primero y extenso párrafo enumera la “desgracia inevitablemente risible” (Marías, 2005: 12) de ciertas muertes para evocar la fragilidad de la existencia humana:

Una indigestión de marisco, un cigarrillo encendido al entrar en el sueño que prende las sábanas, o aún peor, la lana de una manta; un resbalón en la ducha —la nuca— y el pestillo echado del cuarto de baño, un rayo que parte un árbol que al caer aplasta o siega la cabeza de un transeúnte, quizá un extranjero;[...] Cómo me alegro de esa muerte, cómo la lamento, cómo la celebro. (Marías, 2005: 11-12)

La descripción también funcionará como signo de la atmósfera de irrealidad en la cual el protagonista se queda inmerso al buscar una forma de contar los últimos momentos de Marta Téllez para su familia. Al fin, en el encuentro con el viudo de Marta, Víctor, por su vez, será el confidente de otra historia tan insólita cuanto su desdichado encuentro amoroso. En este caso, el índice señalado en el principio de la narrativa cambia de estatuto, deja de ser el preámbulo explicativo de la muerte de Marta Téllez para transformarse en la reflexión del protagonista sobre el desfecho sorprendente de la charla con Eduardo Deán:

La muerte ridícula, la muerte improbable de quien está en la ciudad solamente de paso, como a quien le aplasta o siega la cabeza el árbol que troncha un rayo en una gran avenida durante la tormenta, a veces ocurre y nos limitamos a leer sobre ello en los periódicos entre risas. (Marías, 2005: 407)

Entretanto, la cita de mayor impacto es aquella que da título a la obra. Al principio de la narrativa, ella figura como verso evocativo, signo de resistencia contra el desvanecimiento a que están condenados aquellos que se mueren. En otros pasajes, aparece como expresión de la pesada responsabilidad de relatar los últimos momentos de una persona, captar la esencia de una vida, iluminarla en sus pasos finales:

Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo. Mañana en la batalla piensa en mí, cuando fue mortal, y caiga herrumbrosa tu lanza. Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrenta batalla. Mañana en la batalla piensa en mí, desespera y muere. (Marías, 2005: 214).

La reiteración es un recurso importante para la construcción del relato y es constituido por una gran cadena intertextual, en la cual se destaca mucho las narrativas cinematográficas. Javier Marías, en una nota explicativa al fin de *MBPM*, fornece los nombres de las obras cinematográficas citadas y destaca su importancia para el relato de Víctor. Las películas transmitidas por la televisión —“el mundo entero en blanco y negro de madrugada” (Marías, 2005: 75)—, en las dos noches de *haunting* del protagonista, establecen



un diálogo con las situaciones narradas, provocando desdoblamientos en el intento del protagonista en salvaguardar los fragmentos de ese período nebuloso.

El primero, de Orson Welles, *Campanadas a medianoche*, es vehiculado en la última noche de Marta Téllez. El tema de la película, es decir, la muerte del rey Enrique IV y la ascensión del sucesor, servirá como un enigmático eslabón en la conversa de Víctor con “El Solitario”. De este modo, las escenas amplían la reflexión del “Único” sobre la soledad e imposibilidad en expresar su personalidad en un mundo de discursos estereotipados. Sin embargo, la reflexión hecha por Víctor sobre la difícil tarea en constituir un legado o, por lo menos, dejar un recuerdo de la propia existencia —“Adiós risas y adiós agravios. No os veréis más, ni veréis a vosotros. Y adiós ardor, adiós recuerdos” (Marías, 2005: 175)— se transforma en la cita que encierra la obra, cuando Víctor, a través del relato, conserva los momentos finales de Marta. El título de la segunda película, *Remember the night (Recuerda la noche)*, funciona como clave de lectura, señalando la función de rescate propuesta por el protagonista, según el autor: “Es justamente lo que el narrador Víctor Francés se viene a decir a sí mismo —y a los lectores— a lo largo de la novela entera.” (Marías, 2005: 423).

En *Budapest*, el lector se depara, también, con caudalosos párrafos cuyo ritmo es marcado por la iteración de frases que amplían el sentido de la narrativa, más allá de conferir esfericidad al relato. En el inicio de la narrativa, cuando el escritor fantasma relata su difícil aprendizaje del húngaro y pronuncia una frase agramatical —“Estou aí chegando quase” (Buarque, 2003: 5)— que aparece como marca de la inhabilidad de “quem se aventura por língua estrangeira”; constituye, después, el signo de la adquisición lenta, fragmentaria de una nueva lengua.

Pero, son las palabras finales de la autobiografía el *Ginógrafo*, “e a mulher amada, cujo leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa.” (Buarque, 2003: 40) que unen la historia inventada pelo *ghost writer*, la de un alemán que aprende la lengua portuguesa escribiendo en cuerpos femeninos, a su propia aprendizaje del húngaro a través del cuerpo de Kriska. La frase encierra la narrativa y consolida el amor por la nueva lengua aprendida, por su profesora y valida los tres relatos concomitantes: el del *best-seller*, la vida de José Costa en Rio de Janeiro e su transformación en Zsoze Kósta en Budapest.

Por otro lado, la fragmentación de las obras gana contorno por medio de una estética del *zapping*. El incesante vaivén entre canales proporcionan al espectador aburrido un verdadero caleidoscopio digital de imágenes heterogéneas y sin nexos; sin embargo, la literatura aprovecha ese pasear electrónico para elaborar un texto contra la banalización. Es cierto que existe, en las obras, un ritmo solapado por el giro de las situaciones y de los personajes, como en el pasaje de un canal a otro, lo que confiere dinamismo y un ritmo acelerado a las narrativas. No obstante, esa aparente dispersión es contrapuesta al rescate de la memoria e identidad como el eslabón que une los hombres y transforma la narrativa en un flujo que arrebató al lector. De este modo, los protagonistas salen de la sombra y conquistan una existencia autónoma por el lenguaje.

En *Budapest*, este recurso aparece, por ejemplo, en el capítulo segundo, después del primer contacto de José Costa con el idioma húngaro. La cesura de discursos dispares aparece como las grabaciones de un contestador automático:

Eu tinha tomado vinho, barbitúricos, o avião se atrasara em Frankfurt, houve escala em São Paulo, malas se extraviaram, fuso horário, jet lag, fiz uma ducha, comi duas bananas, fui pela praia devagar, rente à ciclovia, meninas pedalando, meninas de patins, sol de outono, parei o carro em Ipanema. O quiosque estava tranqüilo, pedi um coco e dobrei os braços no balcão, recostei a cabeça nos braços, as pessoas cruzando pelas minhas costas: você viu a cara dele, o escroto ainda fica pálido... ela afastou a calcinha e veio aquele furúnculo... só equipamento de primeiro mundo, cheio de frisas... depois iam falar que era para um crioulo... aí eu disse para ele que estava menstruada... mas ia dar uma grana considerável... o vice-presidente me contou no telefone... para mim de repente é isso mesmo... (Buarque, 2003: 14).



El mismo recurso une los recuerdos del escritor fantasma al regresar a Budapest. Las primeras palabras aprendidas en húngaro y la relación con Kriska son enumeradas como un mensaje rápido dejado en un contestador automático, predominantemente con sustantivos:

E me lembrei de Kriska na soleira, a me receber pela primeira vez: Zsoze Kósta... Zsoze Kósta... Em pensamento respondi: aí estou chegando quase, bela, branca, cigarros Fecske, mesa café, patins, bicicleta, janela, peteca, alegria, um, dois, três, nove, dez, e caí em mim; aprender o idioma húngaro fora brinquedo, difícil seria mesmo apagá-lo da mente. E estremeci de imaginar que, em breve, longe de Kriska e de sua terra, todas as palavras húngaras me serviriam tanto quanto essas moedas que sobram nos bolsos de torna viagem. (Buarque, 2003: 147-148).

En *MBPM*, el procedimiento narrativo y el campo semántico por él compuesto permiten crear una atmósfera de encantamiento para expresar el absurdo de la muerte de la amante del protagonista y el temible olvido de sus gestos, gustos y opiniones. Víctor Francés juega con el sentido etimológico del verbo *to haunt*, esto es, el encantamiento que se manifiesta como una niebla espesa, confiriendo el tono de irrealidad de los hechos insólitos que habitan la narración:

Y a la vez ignoraba de qué modo podría perpetuarse, ya no habría nada más por su parte, con los muertos no hay más trato. Hay un verbo inglés, *to haunt*, hay un verbo francés, *hanter*, muy emparentados y más bien intraducibles, que denominan lo que los fantasmas hacen con los lugares y las personas que frecuentan o acechan o revisitan; también según el contexto, el primero puede significar *encantar*; en el sentido féerico de la palabra, en el sentido de *encantamiento*, la etimología es incierta, pero al parecer ambos proceden de otros verbos del anglosajón y el francés antiguo que significaban *morar*, *habitar*, *alojarse* permanentemente (los diccionarios siempre distraen, como los mapas). Tal vez el vínculo se limitara a eso, a una especie de encantamiento o *haunting*, que si bien se mira no es otra cosa que la condenación del recuerdo, de que los hechos y las personas recurran y se aparezcan indefinidamente y no cesen del todo ni pasen del todo ni nos abandonen del todo nunca, y a partir de un momento moren o habiten en nuestra cabeza, en la vigilia o el sueño, se quedan allí alojados a falta de lugares más confortables, debatiéndose contra su disolución y queriendo encarnarse en lo único que les resta para conservar la vigencia y el trato, la repetición o reverberación infinita de lo que una vez hicieron o de lo que tuvo lugar un día: infinita, pero cada vez más cansada y tenue. Yo me había convertido en el hilo. (Buarque, 2003: 91).

Existe la presencia del sentido actual de este vocablo. El escritor fantasma y, después, el marido de Marta, Eduardo Deán, son asombrados por la necesidad de narrar los últimos momentos extraños de sus amantes. Las muertas pasan, metafóricamente, a habitar la mente de los personajes. Si en *Budapeste* la rememoración funciona como el encuentro con una nueva identidad, el narrador de *MBPM* se declara el guardián de la región inconsútil entre los vivos y los muertos, la recordación es la posibilidad de que, en la batalla cotidiana, los sobrevivientes hagan perdurar el recuerdo de los que sucumbieron, porque “Es intolerable que las personas que conocemos se conviertan en pasado” (ídem, p. 170). El relato es el espacio de existencia esencial y final de la vida humana.

Consideraciones finales



Mañana en la batalla piensa en mí y *Budapeste* se constituyen en novelas de afirmación de individuos cuya profesión los condena al anonimato perpetuo. Los escritores fantasmas José Costa e Víctor Francés consiguen, a través del relato, reflexionar sobre las dificultades de la profesión y los problemas de un mercado volátil de textos que, al fin, suscitan poca reflexión. Las obras son tan efímeras cuanto los *flashs* que ofuscan los ocupantes de puestos de poder y prestigio.

El lenguaje se vuelve, por tanto, el elemento esencial, tanto por la condición de los personajes, trabajadores de la palabra, pero también por los recursos empleados en las obras. La trama textual es tejida por recurrencias de expresiones y frases que redimensionan la acción narrada, ayudando a componer una escrita ritmada, vertiginosa y sorprendente.

La segunda semejanza en el estatuto narrativo de *MBPM* y *Budapeste* se refiere al carácter fragmentario de la narrativa, con vaivenes en el enredo. Con todo a no linealidad del relato se debe, también, al entrecruzamiento de la composición textual con los recursos de los medios de comunicación. De este modo, las discontinuidades de las conversas telefónicas, los soliloquios de los contestadores automáticos, la programación incesante y variada de la televisión surgen como acciones cotidianas de los personajes, pero también marcan un nuevo estatuto narrativo que se contrapone al vacío de los discursos propagados por los medios de comunicación, así como busca reatar el hilo partido de las relaciones humanas transmitidas por estos vehículos.

Bibliografía

Buarque, Chico. (2003) *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras.

Fernandes, Rinaldo (director); et al. (2004) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*, Rio de Janeiro, Garamond - Fundação Biblioteca Nacional.

Marías, Javier. (2005) *Mañana en la batalla piensa en mí*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina.

Navarro Gil, Sandra. (2007) "La literatura según Javier Marías". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 35. Disponible en: <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero 35/jmarias.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2035/jmarias.html)>.

Requena Hidalgo, Cora. (2003) "El narrador de las novela de Javier Marías". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 24. Disponible en: <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero 24/jmarias.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2024/jmarias.html)>.

Datos de la autora

Mônica Gomes da Silva es becaria de investigación de la Universidade Federal Fluminense. Perteneció al área de Literatura Comparada, dentro de la que desarrolla su tesis *A cidade de São Paulo através un itinerário epistolar* bajo la orientación de la Profesora Doctora Matildes Demetrio dos Santos. Se destaca el trabajo de Maestría, *A São Paulo inventada por Álvares de Azevedo*.