UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

LA CONFIGURACIÓN DEL DESTINO EN *CORAZÓN TAN BLANCO* DE JAVIER MARÍAS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
DIEGO ENRIQUE FERNÁNDEZ GUERRA

TUTOR
DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA

Cd. Universitaria, D. F. 2014

Facultad de
Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

A la bella jefita, Gabriela Guerra, por la maravillosa ternura con que siempre ha cuidado y consentido a sus tres hijos. Por su incondicional cercanía e insistencia en seguir adelante en este proyecto. Eres incomparable, jefita.

Al buen Panza, Enrique Fernández, por ser mi primer compañero de futbol, Hot Wheels y Nintendo, y por exigir carácter en las cosas serias de la vida, esas que frecuentemente cuestan tanto trabajo. ¡Qué pues, Panza… gracias!

A mi hermosísima esposa y bella Pulguita, Gaby Pérez, por ser mi más fuerte y constante inspiración para seguir metiéndole ganas a los días. Eres mi ejemplo e impulso día a día. Te amo con respeto, admiración y picardía desde hace años y por una eternidad más.

A Cayita, la chula Gaby Fernández, porque es mi confidente y mi gran apoyo; porque la admiro, la adoro y la disfruto cada segundo que compartimos. ¡Hólase, chula, me titulé!

Al único, incomparable, siempre imitado y nunca igualado Duby, el gran Gus Fernández, el mejor amigo que ha llegado a mi vida y el compañero por excelencia en los grandes momentos. Duby, aún falta mucho por hacer y un largo trecho por recorrer… llévate unas chelas para el camino. Eres el bueno.

A los Guerra Poot, encabezados por el gran Tío Manolo, secundados por Forli y Conejo, y apoyados desde siempre por la entrañable tía Gloria. Una familia sin igual. Son ustedes la rama más importante de mi familia.

A los grandes amigos de cada etapa de esta vida. Sin respetar el orden en que tuve el privilegio de conocerlos, gracias: Randy, Juanito, Luisi, Valle, Woller, Huguín, Patas, Verito, Mauren, Teo, El Mau, Maurice, Sandy, Erikita, Vale, Aztatzi, Lau, Freddy, Tanis, Chuchín, Edgar Labastida, Saib, Yarica, Gisel…

Al Dr. José María Villarías Zugazagoitia, por su paciencia y sabiduría que, aunque difícilmente he logrado reflejar en este proyecto, fueron una guía invaluable para no perder el camino durante estos casi (o más de) dos años de trabajo. Siempre agradecido contigo, José.

A la UNAM, ¿hay otra?

ÍNDICE

Introducción 4

1. Breve acercamiento a Javier Marías y su obra novelística 17
    1.1. Contexto histórico y literario 17
    1.2. Reseña de su obra y estilo literario 28
    1.3. Primer acercamiento a *Corazón tan blanco* 36

2. Decisión e identidad: infinitas posibilidades 43
    2.1. Pasado y reconocimiento en el Otro 58
    2.2. El peligro de saber: presentimientos de desastre 71
    2.3. La conveniencia del secreto: responsabilidad 80

3. Intimidad y matrimonio 98

4. Retorno a la calma y últimas consideraciones 117
    4.1. El papel de Luisa 125
    4.2. Reiteraciones y percepción del lector 132

Conclusiones 145

Bibliografía 149

INTRODUCCIÓN

Corazón tan blanco inicia con la presentación abrupta de un hecho trágico, cuyos antecedentes desconocemos para buscar explicaciones. A partir de entonces la novela girará en torno al concepto de *presentimientos de desastre*, que determinarán las decisiones y configuración del destino del protagonista. La propuesta primordial de la obra nos dice que todo es posible en la evolución de la vida personal, familiar y social del protagonista.

Progresivamente descubriremos que la concreción de hechos se da a través de un intrincado proceso en el que se padecen dudas sobre las posibilidades de la vida, el constante reconocimiento en los demás y la potencial repetición, por proyecciones hacia el futuro, de actos funestos del pasado; la posible traición a los seres queridos; el papel del tiempo en la evolución del individuo, su historia y en el arrepentimiento por haber hecho o dejado de hacer tantas cosas; y lo que Javier Marías llama el *revés del tiempo*, todo aquello que, si bien uno no ha elegido ni llevado a cabo aún, está allí, latente, como posibilidad y en espera de ser escogido para incorporarse a los actos de la vida.

El lector seguirá a un protagonista que no sabe cuánto control tiene sobre su propia vida, que se pregunta constantemente qué huella suya quedará en el mundo una vez que muera y si alguno de sus actos tendrá trascendencia en el futuro. En *Negra espalda del tiempo* Marías expone la angustia referente a la memoria de quien ya se ha ido: "Al fin y al cabo, es más humillante no ser motivo de inspiración que serlo, no ser digno de la ficción que serlo, aunque sea a costa de una indiscreción y de mala manera, para dar vida a un personaje depravado o ridículo. Lo peor es no figurar allí donde hubo posibilidad de hacerlo".[1] Esto es sólo una primera pista de las constantes que

[1] Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Prólogo de Elide Pittarello, Epílogo de Guillermo Cabrera Infante, México, Random House Mondadori, 2007 (Debolsillo, Biblioteca Javier Marías, 8), p. 53.

encontraremos en *Corazón tan blanco* y en la narrativa de Marías, quien se erige como un escritor español de renovación respecto a las generaciones anteriores a él. Abordaremos este contexto más adelante.

Sobre la obra de Marías, Gonzalo Broto Noguerol afirma que "el verdadero interés de Marías es explorar hasta qué punto la conciencia y la mente humana son extremadamente complejas, densas, incomprensibles y, en muchas ocasiones, incluso contradictorias", lo cual plasma a través de sus narradores, cuyos "pensamientos y raciocinios, sus miedos y sospechas, sus especulaciones y divagaciones [son] las verdaderas protagonistas de sus obras".[2] En contraste con personajes que prefieren actuar dentro del acontecer diario, como Ranz padre o Luisa, los narradores de Marías son pasivos y tienen la palabra y el pensamiento como recurso principal ante las dudas que los asaltan; ellos piensan en las posibilidades implícitas de cada acto y se dedican a interpretar, analizar y especular.

El lector "se encuentra con una serie de vacíos que comparte con el propio narrador: tenemos que seguir impacientes su indagación sin que nada podamos hacer nosotros; otras veces, por el contrario, nuestra percepción es imprescindible, ya que se nos ofrecen una palabras claves cuya trascendencia estamos obligados a descubrir".[3] Es ésta una búsqueda incesante y obsesiva por encontrar significado a cada episodio de la vida; cualquier mínimo detalle aparece cargado de significado y lleva a la confusión, a la reflexión, a considerar un amplio abanico de posibilidades. Podemos decir que el éxito de la novela se basa, en buena parte, en que "lo que atrae al lector no es tanto el afán por averiguar lo sucedido con la primera mujer de Ranz o con Teresa, la segunda,

---

[2] Gonzalo Broto Noguerol, "Javier Marías: la acción del pensamiento", en http://zaguan.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/526. (22 de febrero de 2012) (Publicado en *Tropelías*, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Actas del II Seminario "Pensamiento literario español del siglo XX", 2006.), p. 11. (Los corchetes son míos)

[3] Juan Antonio Masoliver Ródenas, "Espejismos en una galería de espejos", en http://www.javiermarias.es/main.html. (4 de febrero de 2012) (Publicado en *Ínsula*, núm. 546, junio de 1992.)

como los comentarios del narrador sobre el paso del tiempo, las frágiles relaciones humanas o las oportunidades perdidas".[4]

Eleonora Basso plantea el matrimonio como el momento inaugural en que el protagonista comienza a otorgar significados de trascendencia a los motivos recurrentes de su vida, por lo que a través de la repetición de los acontecimientos se ve cruzada por una trama de relaciones paradigmáticas que van perfilando el conflicto interior del protagonista, quien constantemente se ve acosado por fantasmas del pasado. Por su parte, Álvaro Fernández propone que el "olvido deliberado y el ocultamiento desesperado cuando ya no se puede olvidar, cuando ya se sabe la verdad, ocupan todo el relato temática y narrativamente";[5] es decir, pone nuestra atención sobre Ranz, el padre, cuyos secretos Juan intenta descifrar y en torno a los cuales imagina destinos tan variados como le es posible. Fernández nos habla de un elemento muy importante en lo que se refiere a la perturbación individual de Juan: el Otro, pues señala que "el narrador teme al matrimonio por la desestabilización que impone en la construcción del *yo*, en su recursiva soledad; el ingreso de otro que genera un inquietante *nosotros*".[6]

Entre los trabajos de mayor análisis encontramos el prólogo de Crítica realizado por Elide Pittarello, quien se refiere así a la narrativa de nuestro autor:

> Al igual que en las otras novelas de Javier Marías, el orden del relato, que no coincide con el orden de los acontecimientos, avanza aquí por contacto metonímico, siguiendo el trayecto azaroso de la pasión. Cada nuevo aporte narrativo obliga al reajuste retrospectivo

[4] Javier Fornieles, "*Corazón tan blanco* de Javier Marías: en el corazón de la ideología burguesa", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 56, núm. 1, junio de 2003, p. 206.
[5] Álvaro Fernández, "Contar para olvidar. La política del olvido en *Corazón tan blanco*", en http://redalyc.uaemex.mx/pdf/602/60251205.pdf, p. 529. (21 de febrero de 2012) (Publicado en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LI, núm. 2, julio-diciembre de 2003, pp. 527-579.)
[6] *Ibid.*, p. 545.

de todos los elementos disponibles, sin que se dé nunca la síntesis conceptual que sólo podría llevar a cabo un historiador externo, o al menos un protagonista apaciguado".[7]

Nos anuncia la fragmentación temporal, resultado del desorden de los recuerdos, con que nos encontraremos en la novela.

A manera de conclusión sobre el estilo narrativo de Marías, es útil enumerar los elementos que establecen relaciones y dan rumbo a los pensamientos y decisiones del protagonista de *Corazón tan blanco*: "La vida, la muerte, la palabra y el silencio, saber o ignorar, lo pasado y el futuro […] De este modo, mezclando presente y pasado (uno es producto de su pasado, y sólo a través de éste puede interpretarse en el presente, en lo que se *es*) se construye la novela a base de digresiones que entorpecen y a la vez organizan la narración".[8] El tiempo otorga al sujeto la posibilidad de analizar con detenimiento los hechos que van quedándose en el pasado y, así, comprender cómo está configurada su vida. A partir de esta nueva posición temporal puede discernir entre lo que sí forma parte de él y aquello que no trascendió más allá de un presentimiento.

Intentaremos definir cómo influyen los presentimientos de desastre y el reconocimiento en la configuración del destino del individuo, qué cambios generan en su vida y cuánto hay de real en ellos tras el análisis y el enfrentamiento con situaciones concretas. Debemos entender que habrá un parteaguas en la percepción que el protagonista tiene del desarrollo de su vida individual: el matrimonio, que es un paso para definir destinos y modificar vidas pasadas. Juan siempre verá la evolución de su individualidad a través del ya mencionado revés del tiempo, por el cual su destino puede equipararse con el de otros y, por tanto, no le es sencillo desechar sus angustias.

---

[7] Elide Pittarello, prólogo a Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Crítica, 2006 (Clásicos y Modernos, 12), p. 46

[8] Sandra Navarro Gil, "La voz del narrador en las novelas de Javier Marías", en http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/issue/view/16, pp. 204, 209. (22 de febrero de 2012) (Publicado en *Revista de literatura*, vol. 65, núm. 129, 2003, pp. 199-210.)

Acompañando a la angustia del matrimonio está la muerte súbita con que inicia la novela, en torno a cuyas circunstancias se erige la tensión narrativa, como lo dice Manuel Alvar: "aquel personaje bello y débil que se suicida, va a ser la mano del auriga que tiene las riendas de toda la cuadriga y las tensará o relajará conforme sea la exigencia del relato".[9] Asimismo, a Juan le preocupa la fragilidad de la vida y lo efímero de la memoria, pues "todo viaja lentamente hacia su difuminación en medio de nuestras aceleraciones inútiles y nuestros retrasos ficticios, y sólo la última vez es la última".[10]

Veremos que las digresiones y pasos a seguir estarán marcados por la sospecha y el miedo causado por pistas que llevan al narrador a indagar e interpretar diversas situaciones. Como ejemplo sólo basta recapitular las "escenas de balcón", que ofrecen una serie de paralelismos y reconocimientos mediante los cuales el lector puede comprender el origen de los temores y la cautela con que actúa Juan.

Cabe destacar que realizamos este trabajo, de manera general, por un genuino interés en la narrativa de Javier Marías y, en un sentido particular, por el estilo de acercamiento que imprime respecto a asuntos esenciales de la identidad humana y de los intrincados caminos que recorren los individuos para intentar configurar el desenlace de sus destinos a través de titubeos, tragedias y dudas. Durante dicho proceso estas últimas son la mayor constante y hará falta acercarse a varios autores para encontrar explicaciones a las encrucijadas que constantemente detienen a los protagonistas de Marías frente al momento de la toma de decisiones.

Buscamos entender y explicar los motivos por los que el lector de *Corazón tan blanco* sigue al narrador a través de numerosas reflexiones y digresiones a pesar de la

---

[9] Manuel Alvar, "Esto sí que es llamar", en http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRITICAS/criticasyresenascorazon.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado en *Blanco y Negro*, 26 de junio de 1995.)

[10] Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Prólogo de Elide Pittarello, México, Random House Mondadori, 2006 (Debolsillo, Biblioteca Javier Marías, 7), p. 173.

aparente falta de acción narrativa. Esto podría parecer tedioso, sin embargo se trata de un descubrimiento que va desentrañando los motivos más sinceros por los que actúa el ser humano y por los que las relaciones resultan caóticas; estamos ante la exposición cruda de los pensamientos, miedos y proyectos que cambian, se cancelan o se ponen en marcha tras el explosivo contacto entre el individuo y el Otro.

Hay que advertir que la investigación tiene sus limitantes: no haremos un estudio formal de la estilística de Marías ni un análisis del conjunto de su obra; tampoco se trata de un estudio de las circunstancias histórico-sociales para dar explicación a su estilo literario ni desarrollamos el papel del autor como parte de alguna corriente literaria. El enfoque temático busca explicar algunos asuntos que, si bien aparecen en toda la obra de Marías, en *Corazón tan blanco* se abordan mediante una indagación profunda del origen de las angustias que padece el protagonista respecto a la trascendencia de la vida.

En principio es esencial referirnos a *La tragedia de Macbeth*, de Shakespeare, pues aquel corazón tan blanco que presume Lady Macbeth, motivo y origen del nombre que da Marías a su novela, es el paradigma de la inocencia en torno a la cual se desarrollan proyectos y traiciones que van manchando esa inocencia. Todo inicia por un corazón blanco, inocente, que se pregunta, planea y, eventualmente, actúa. Asistimos al desarrollo de una vida en la que la inocencia llena de dudas al individuo y lo obliga a actuar temiendo lo posible; entonces, las decisiones lo llevan a analizar, actuar, engañar, y los corazones tan blancos dejan de serlo.

Para indagar en los temas que Juan nos propone tomaremos en cuenta algunas bases de la teoría de la interpretación de Paul Ricoeur, quien nos dice que en tanto "el texto es como una pauta musical y el lector como el director de la orquesta que obedece las instrucciones de la notación", entonces "tenemos que hacer conjeturas sobre el sentido del texto porque las intenciones del autor están más allá de nuestro alcance […]

El problema de la comprensión correcta ya no puede resolverse por un simple regreso a la supuesta situación del autor".[11]

También tomaremos como base algunas ideas de Wolfgang Iser, quien asegura que el lector pone la obra en movimiento y da vida a la enorme gama de interpretaciones implícitas en la misma, pues resulta atraído hacia los acontecimientos y provee lo que se quiere decir a partir de lo que no se dice. Iser plantea que lo encubierto impulsa al lector a la acción de interpretación de lo explícito y lo implícito.[12]

En cuanto a la temática abordaremos asuntos como el existencialismo (o filosofía de lo posible), el papel del *yo* como agente que debe determinar la consistencia entre algo teórico y un hecho concreto; la frontera y el reconocimiento con el Otro, así como la responsabilidad ante lo ajeno; y el ser enfrentado al mundo.

El existencialismo de Jean-Paul Sartre —basados en su obra *El existencialismo es un humanismo*— considera que la existencia precede a la esencia, es decir, que no hay una concepción divina y preestablecida de lo que debe ser el ser humano, sino que éste comienza por existir y a partir de entonces va dando rumbo a su vida. El hombre existe antes de poder definir su esencia; existe y aún no es nada, es blanco total en posesión de su porvenir. A partir de entonces comienza a hacer, lo cual acarrea responsabilidades y elecciones.

En el momento previo a una elección, Norberto Bobbio, quien asegura que el existencialismo es una invitación a la sinceridad o la eliminación de todo sostén ficticio, identifica dos posturas: por un lado menciona al sujeto que con toda sensatez se entrega a la angustia y a la desesperación de enfrentar sus incesantes pensamientos; por otro, identifica a quien "para no hundirse en el abismo del pensamiento, se refugia en la

[11] Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, 6ª edición, México, Siglo xxi editores, Universidad Iberoamericana, 2006, pp. 87, 88.
[12] Tomado de: Wolfgang Iser, "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, Traducciones de Sandra Franco *et al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008 (Pensamiento Social).

pasión y gusto por la palabra tomada como si tuviera un valor por sí misma".[13] Así, tomaremos el existencialismo como el proceso de padecimiento a través del cual el hombre, con el peso que su libertad significa, se enfrenta con un mundo en principio desconocido, debe interpretarlo y, a partir de lo poco o mucho que conozca, trazar un destino cargado de dudas. Por lo anterior podemos comprender que la "incertidumbre convierte la mente de Juan Ranz en un laberinto tortuoso. Cualquier amago de decisión genera nuevas dudas, obliga a reflexionar sobre las consecuencias de cada acto y la conciencia del narrador se torna inoperante por hipercrítica".[14]

Para comprender mejor la complejidad del proceso que enfrenta el individuo al pasar del pensamiento a la acción, abordaremos las ideas de John MacMurray, quien identifica dos partes esenciales del *yo*: el *yo* sujeto, que es el ser en su pasividad, en su pensamiento y en sus actos de reflexión, y el *yo* agente, que es la parte actuante y en movimiento del sujeto. Entre ambas partes hay una constante lucha por encontrar una adecuación práctica, lo que nos ayuda a comprender el suplicio que sufrieron Macbeth y Ranz al no encontrar coherencia entre sus actos y la concepción previa que habían formulado de sus vidas.

Finalmente, en el tema de la otredad y el reconocimiento explicaremos las asociaciones que hace Juan y las posibilidades que constantemente ve en los otros mediante las ideas de Emma León Vega y Emmanuel Levinas. La primera expone que el principio rector de la relación con el Otro es "esa angustia permanente por tratar de saber en dónde estamos parados, con quienes (sic) convivimos, con qué medio podemos penetrar en la mente, el corazón y la vida ajena para que nos entiendan […] [es] una

[13] Norberto Bobbio, *El existencialismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Breviarios, 20), pp. 25-26.
[14] Javier Fornieles, *op. cit.*, p. 212.

voluntad de poder sobre el otro",[15] en la que no es tanto la empatía con esos seres ajenos lo que lleva al sujeto a intentar comprenderlos, sino la necesidad de saber cuánto hay de amenazante en ellos y discriminar qué pasará a formar parte de su vida y qué desechará. El riesgo de esta identificación con el Otro, nos dice León Vega, es que, basados en nuestra propia concepción de la realidad, podemos deformar la esencia de quien está frente a nosotros y actuar con base en unas expectativas distorsionadas.

Las ideas de Levinas serán el sustento principal respecto al tema del Otro, la angustia por la trascendencia del ser y el papel del tiempo en la configuración del destino. El autor propone que en principio el ser, como existente dentro de su *existir*, está en absoluta soledad; no hay intencionalidad ni relación con ningún otro agente en el solo hecho de existir. La existencia es una línea continua que precede al existente y que es independiente de él; es decir, el existente no controla la existencia más allá del pequeño fragmento que de ésta le corresponde. Entonces surgen preguntas como: ¿Cuál es el objeto de vivir, actuar e intentar influir en nuestra propia vida? ¿Dejaremos alguna huella? Ante la angustia de lo que podría ser una nula influencia sobre el propio destino, Levinas plantea que el suicidio se presenta como el último recurso ante este absurdo, pues representa una supuesta victoria del individuo sobre su destino.

Propone Levinas que el verdadero inicio de la identificación del existente es la *hipóstasis*: el proceso en que un existente sale de sí y retorna al punto de partida, es decir, la acción propia de la identidad: el presente, momento de la acción, que "implica un desgarramiento en la trama infinita —sin comienzo ni fin— del existir. El presente

[15] Emma León Vega, *Sentido ajeno. Competencias ontológicas y otredad*, México, Anthropos, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Autores, Textos y Temas, Ciencias Sociales, 49), p. 50. (Los corchetes son míos)

desgarra y renueva: comienza; es el comienzo mismo. Tiene un pasado, pero a modo de recuerdo".[16]

Esto se refiere al contacto con la identidad propia del sujeto en su soledad, pero aún es necesario mencionar el contacto con el Otro, asunto por el que los personajes más analíticos de Marías padecen tormentos internos frecuentes. Levinas dice que no basta la vista para conocer algo, sino que debe establecerse contacto para comprender qué está enfrente y tener muy claro que todo acto dejará huellas sobre el Otro, lo cual lleva a Juan a conducirse con cautela y a enfrentar el sufrimiento de la angustia. Sin embargo, Levinas expone que la pasividad de un sufrimiento no es lo contrario a la actividad, sino un enfrentamiento con la adversidad: "La humanidad del hombre que sufre se halla abrumada por el mal que la desgarra, pero de un modo distinto a como le abruma la no-libertad; de un modo violento y cruel, de forma más irremisible que la negación que domina o paraliza el acto en la situación de no-libertad".[17]

La configuración del ser es una propagación de infinitas imágenes que emanan de él y cuya identidad necesita del pasado para aventurarse en la búsqueda e interpretación histórica; necesita entrar en conocimiento consigo mismo y con otro ser para comprender las huellas del pasado. En cuanto comienza a pensar en el futuro, algunas angustias de Juan están motivadas por la trascendencia de su vida: ¿Quién sabrá de él una vez que muera? Levinas afirma que debe tenerse claro que el triunfo, si éste llega, "tendrá lugar en un tiempo *sin mí*, significa apuntar hacia este mundo sin mí, apuntar a un tiempo más allá del horizonte de mi tiempo", que "no es un pensamiento

[16] Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, Introducción de Félix Duque, Barcelona, Paidós, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1993 (Pensamiento Contemporáneo, 26), p. 89.
[17] Emmanuel Levinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 116.

banal que extrapola su propia duración, sino el pasaje al tiempo del Otro",[18] de aquellos que vivirán más allá de mi tiempo.

Al entrar en relación con el Otro se adquiere responsabilidad porque nadie más responderá por mí. Levinas nos dice que "el Yo frente al Otro [*Autrui*] es infinitamente responsable", por lo que no puede uno "sustraerse a la responsabilidad, no tener como escondite una interioridad en la cual uno retorna a sí, ir hacia adelante sin consideración de sí",[19] lo cual puede resultar sencillo en tanto que es una decisión de carácter individual ir contra uno mismo o traicionarse, pero cuando se trata del Otro, la responsabilidad va más allá del sujeto individual.

Para averiguar qué tanto de las dudas planteadas se concreta y cuánto se queda en el binomio *hubiera-habría* nos basamos en la idea, muy de Marías, de que a través de decisiones uno cree que está seleccionando caminos únicos e irrepetibles, cuando nuestra vida es sólo la parte visible de un infinito que en su revés guarda todo aquello que o bien ya fue hecho o aún no escogemos. Dicho esto, será útil ofrecer una breve guía de los asuntos a tratar en los distintos capítulos del presente trabajo.

En el primer capítulo abordaremos el contexto histórico y literario de Javier Marías para ubicar su figura dentro de la evolución natural de las corrientes literarias y comprender el porqué de esta evolución y de las características artísticas de su obra. Aquí veremos un breve desarrollo de autores como Ángel María de Lera, Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes; los escritores del exilio, como Ramón Sender y Max Aub; Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Juan Goytisolo, Luis Martín-Santos, Juan Benet, estandarte y maestro de la generación posterior a los setentas (en especial de Marías); y Eduardo Mendoza, quien, a través de *La verdad sobre el caso Savolta*, rompe con los moldes tremendistas, realistas, costumbristas y testimoniales,

[18] Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, prólogo de Silvana Rabinovich, México, Taurus, 2000, pp. 55, 56.
[19] *Ibid.*, pp. 63, 64.

para inaugurar nuevas técnicas. Después llegaremos a Marías y al breve estudio de su narrativa. Antes de entrar en materia con la novela que nos ocupa, es indispensable abordar el estilo literario que imprime a sus novelas y ofrecer un primer acercamiento introductorio a *Corazón tan blanco*.

En el segundo capítulo abordaremos las primeras dudas que asaltan al protagonista de la obra, respecto a la búsqueda de un destino y una identidad. A partir de una pregunta concreta del padre comienza la búsqueda de respuestas dentro de un inmenso mundo cuyas interrogantes y respuestas son infinitas. Comienza en Juan la angustia por las consecuencias que sus decisiones pueden generar. También estudiaremos el tema del reconocimiento en el Otro mediante las vueltas al pasado, que obligan al sujeto a buscar resquicios de consistencia entre lo que ha atestiguado y aquello que va incorporándose a su vida. Es éste un proceso de descubrimiento que confirmará o descartará los presentimientos de desastre con base en la realidad que va conformándose, más allá de la intencionalidad inicial de los actos. Veremos la importancia que adquiere, frente al sujeto, la oposición del Otro y el reconocimiento al entrar en contacto con éste. También entraremos en diálogo con la teoría existencialista y de trascendencia del ser, con autores como Jean-Paul Sartre, John MacMurray, Emmanuel Levinas, Nicola Abbagnano, Norberto Bobbio, Emma León Vega y Vergílio Ferreira.

El análisis del tercer capítulo se centra en la figura de otredad más significativa para Juan en cuanto a potencial de desastre o traición: el matrimonio, Luisa. Partiremos de la concepción que el propio Juan tiene del matrimonio: ruptura, inauguración, cancelación del yo individual y la delicada tensión entre la total confianza y el terreno idóneo para la traición. Identificamos dos situaciones como las que mayor miedo

generan en Juan: renunciar a la vida pasada e individual y, ya instaurado el protagonista dentro del matrimonio, traicionar o ser traicionado dentro de esta relación.

El desarrollo de los capítulos anteriores nos da idea de las innumerables tribulaciones mentales de Juan y lleva al lector a involucrarse con este remolino de sensaciones que, antes que ofrecer respuestas concretas, parecen generar más dudas. Veremos que hay una revelación final que apacigua relativamente la intranquilidad del protagonista y que le permite incorporarse a su propia vida. Junto con el análisis de esta conclusión, donde Juan adquiere una identidad propia, abordaremos un par de asuntos que son de suma importancia en el desarrollo de la novela: el papel que juega Luisa como intermediaria en la relación padre-hijo de Ranz y Juan, donde es intérprete y consejera a favor de ambos, y el indispensable papel interpretativo del lector para dar vida a los presentimientos de Juan a lo largo de la obra y llenar aquellos espacios de indeterminación que sugiere frecuentemente el narrador. El lector tendrá el papel fundamental de otorgar significado a los elementos de reiteración y reordenar mentalmente los acontecimientos que son narrados; así, es posible que logre configurar una historia lineal en la que sea un tanto más sencillo asir o descartar hechos con base en una interpretación del caudal narrativo que acumula hasta el momento.

1. BREVE ACERCAMIENTO A JAVIER MARÍAS Y SU OBRA NOVELÍSTICA

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO

Para comprender el estilo literario de Marías es necesario ofrecer un breve panorama histórico del desarrollo literario anterior, lo cual nos lleva a una recapitulación de la literatura española inmediata y posterior a la guerra civil. Antes de 1936 los escritores españoles cultivaban su obra con la intención de crear un producto artístico autónomo y esencialmente estético, pero después de la guerra civil (1936-1939) el enfoque cambió y las letras se convirtieron en un instrumento más de batalla, denuncia y explicación de la realidad.

Durante la guerra la producción literaria del país ibérico se vio fuertemente reducida; la muerte, el exilio y la desaparición masiva de personas ocupaban la mente y el tiempo de toda la nación. Así, la literatura de la posguerra, más que un medio de expresión artística, fue una herramienta de denuncia del sinfín de abusos cometidos durante la guerra y la posguerra. Se trató, en un principio (años cuarenta y cincuenta), de una manera de salir adelante tras esta catastrófica etapa y comenzar a enfrentar el pasado inmediato y el desesperanzador presente.

El primer grupo de novelistas que se identifica apenas concluido el conflicto bélico, es decir, los que son reconocidos como los primeros escritores de la posguerra, es el de aquellos que eran muy jóvenes cuando terminó la lucha y que, desde un bando u otro, participaron en ella. Podemos mencionar a Darío Fernández Flores (1909), quien publicó su primera obra (*Maelstrom*, 1932) antes de la guerra. Sin embargo, fue mucho más significativa su obra *Lola, espejo oscuro* (1950), pues es ésta, en el formato de las

memorias de una prostituta, una de las primeras novelas que presentaba el panorama español de la posguerra y la descomposición social de dicha época. Más adelante, en 1953, se publicaba su obra *Frontera*, que presentaba "dramáticos episodios de la vida de los exiliados españoles en el sur de Francia, con su rabiosa pasión por la patria perdida".[20]

Tenemos también a Rafael García Serrano (1917), entre cuyas obras encontramos *Eugenio, o proclamación de la primavera* (1938), que es "una apología de los ideales falangistas, encarnados en un combatiente"[21] y una obra de calidad documental; *La fiel infantería* (1943) y *Plaza del Castillo* (1951). Un escritor muy popular en el periodo de la posguerra fue Tomás Salvador (1921), cuyas novelas *Cuerda de presos* (1953), *Los atracadores* (1955) y *El atentado* (1960) dan cuenta de un estilo variado que vacila entre la novela de aventuras y la de realismo costumbrista.

Finalmente, tenemos a Ángel María de Lera (1912), quien, a través de su novela *Los clarines del miedo* (1958), da testimonio, por medio de un realismo crítico, de los hechos que presenció en la guerra civil. En *Tierra para morir* (1964) presenta un pueblo español azotado por la soledad y la migración provocadas por la guerra.

Apenas finalizado el conflicto, apareció la novela que dio la pauta para poder llamar a la literatura española *contemporánea*: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela. Debido a la censura operante por aquellas fechas, esta obra debió experimentar con recursos que camuflaran su crudo realismo existencial. Algo similar ocurrió con *Nada* (1944) de Carmen Laforet, la cual es una enorme metáfora de la España sometida. En la novela aparentemente nada pasa, pero la casa en que se desarrolla la historia es una representación cruda de todo lo que sucedía en España.

---

[20] José Domingo, *La novela española del siglo XX*, Barcelona, Labor, t.2 "De la postguerra a nuestros días", 1973, p. 23.
[21] *Ibid.*, p. 25.

La familia de Pascual Duarte es una fuerte denuncia contra la miseria y los horrores en que vivían los menos favorecidos en la España de la posguerra. Los crímenes un tanto absurdos de Pascual van más allá del solo hecho de asesinar sin el posterior arrepentimiento; son una especie de resignación ante la fuerza de un destino ineludible en el que los actuantes son víctimas de unas circunstancias mucho mayores que ellos. Esta incapacidad de controlar el entorno se evidencia en una característica de la narración: "Su llamado 'tremendismo', esto es, el gusto por las situaciones truculentas y crueles, bien en la actitud de algunos personajes, bien en la descripción de la violencia o las miserias físicas por el narrador, [que] son atemperadas por la bondad natural que irradia del protagonista".[22]

Más adelante, también de Cela, aparece en 1951 *La colmena*, que es un retrato de un Madrid de los cuarentas, miserable y deformado, aún no recuperado del impacto causado por la guerra, cuyo ambiente siniestro es más que propicio para la prostitución y los vicios sexuales. A pesar de contar con elementos del tremendismo, esta novela ofrece los primeros indicios de lo que sería la novela objetivista.

Por otra parte tenemos a Miguel Delibes (1920), cuya obra comienza con un marcado realismo tradicional y evoluciona hacia un criticismo social. En *Mi idolatrado hijo 'Sisí'* (1953) aparece el estancamiento social y económico de una familia española de clase media; la denuncia social se hace presente con *Las ratas* (1962), obra que muestra el desesperanzado mundo de los pueblos castellanos; y posteriormente se publica la más famosa de sus obras, *Cinco horas con Mario* (1967), donde estamos ya ante un escritor crítico de la sociedad española tan cargada de hipocresía y vanidad. Esta novela es "una patética denuncia del fondo de falsedad que puede existir en un matrimonio aparentemente feliz, [y] se erige también en implacable requisitoria contra

[22] *Ibid.*, p. 41. (Los corchetes son míos)

esa sociedad que ha ahogado al indirecto protagonista con su desprecio, con su falta de caridad cristiana, con el reproche póstumo de su propia esposa".[23]

Están también los escritores que crearon su obra desde el exilio. Entre ellos Ramón Sender (1902), quien salió de España en 1938, es uno de los más reconocidos, tanto por la calidad de su obra como por ser uno de los estandartes de la reacción realista contra la concepción del arte por el arte. Entre sus obras figuran *La noche de las cien cabezas* (1934), una crítica avasalladora a la sociedad burguesa española; *El rey y la reina* (1949), la primera de sus novelas que tiene como marco la guerra civil; y *Mosés Millán* (o *Réquiem por un campesino español*, 1953), que relata el dramático episodio de un sacerdote que no logra salvar a un muchacho de ser capturado por sus ejecutores.

Otro exiliado de enorme reconocimiento es Max Aub (1903), quien, a pesar de no haber nacido en tierras ibéricas, padeció la guerra civil con gran intensidad. "Así se da en Max Aub la paradoja de que el menos español físicamente de nuestros escritores […] sea precisamente el que haya demostrado más a rajatabla su fidelidad patriótica, su persistente identificación con ese desgarrón, inzurcible para su generación, que fueron los tres años de guerra y los de su alejamiento más o menos temporal […] de España".[24] Algunas de sus obras son *Campo cerrado* (1943), *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945), *Campo del Moro* (1963), *Campo francés* (1965) y *Campo de los almendros* (1968), en las cuales es sumamente precisa la documentación sobre los impactantes acontecimientos que tuvieron lugar.

Hasta aquí es posible delinear la narrativa de la posguerra con algunas etiquetas: descomposición social, escenarios rurales de abandono y miseria, realismo documental, testimonio, tremendismo, denuncia, etc. No obstante, no podemos asegurar que todas las obras de estos autores cumplan con las mismas características, pues cada uno se

[23] *Ibid.*, p. 54. (Los corchetes son míos)
[24] *Ibid.*, p. 77.

valió de sus propios medios y experiencia personal para plasmar en palabras su visión de la guerra civil y los años posteriores.

La crítica general coincide en que son tres los escritores más representativos de la literatura de posguerra con tendencia al objetivismo; esto es, aquella literatura cuya ficción parte de una base objetiva y en la cual no se da cabida al juicio tendencioso ni a las consideraciones personales, característica que los aleja un poco del realismo crítico o social. Rafael Sánchez Ferlosio (1927) es uno de ellos y creó obras como *El Jarama* (1955) y *Dientes, pólvora, febrero* (1961). Otro de los escritores a los que nos referimos es Jesús Fernández Santos (1926), quien, con obras como *Los bravos* (1954) y *El hombre de los santos* (1969), se erige como un escritor de muy seria objetividad testimonial. El tercero de estos escritores es Ignacio Aldecoa (1925-1969), quien planeaba escribir, bajo el título de "La España inmóvil", una trilogía dedicada a los temas de la Guardia Civil, los gitanos y los toros; sin embargo su intención se quedó sólo en dos novelas, *El fulgor y la sangre* (1954) y *Con el viento solano* (1956), obras de marcada temática popular.

Los escritores enmarcados dentro de esta corriente se dieron a la misión, mediante el testimonio objetivo y puntual de los hechos, de concientizar y sacudir al lector presentando una realidad determinada y un estado general de las cosas invadido por la desigualdad y la injusticia. Su literatura pretendía ser una especie de reclutamiento para que el destinatario de la obra participara de ella y tomara partido. Es evidente el arraigado compromiso social de los escritores, cuya técnica narrativa consiste en "el distanciamiento (ocultamiento) del autor; en la consiguiente omisión de reflexiones emotivas que introduzcan en la mecánica de la lectura apreciaciones arbitrarias […] en el empleo de un lenguaje sobrio cuya finalidad es la sencillez

expresiva, denotativa, y que por lo tanto desprecia los circunloquios, digresiones y metáforas inútiles".[25]

Pasemos ahora a otros dos escritores de suma importancia en el desarrollo de la novela española contemporánea, cuya obra expresa, por lo general desde la perspectiva de un grupo social marginado, inconformidad con el régimen establecido y juega un papel de evidente denuncia de las injusticias que creían poder resolver mediante el poder de la palabra escrita. En primer lugar mencionaremos a Luis Martín-Santos (1924), cuya obra *Tiempo de Silencio* (1962), alejada del estricto objetivismo y empapada de pesimismo, "es una acre denuncia no sólo de la sociedad madrileña […] sino de la entera realidad nacional"[26] y de la amarga condición humana de los españoles.

Tiempo de silencio es considerada la novela que comenzó con la ruptura y el distanciamiento respecto al realismo social, pues éste no había sido capaz de concienciar a la clase obrera ni de contribuir a la caída del franquismo. Se trata de una renovación estilística que, mediante una crítica sarcástica, expone la realidad social. Es renovación en tanto que los principios expresivos regresan hacia la creatividad artística, se vuelven más libres —el narrador, por ejemplo, vuelve a ser omnisciente— y se dejan atrás los moldes estrictos del realismo, lo cual no significa que se renunciara a la crítica de la realidad ni a la protesta.

En segundo lugar es importante señalar a Juan Goytisolo (1931). Sus novelas *Para vivir aquí* (1960), *La isla* (1962) y *Fin de fiesta* (1962) son un claro ejemplo de la tendencia crítica del escritor, pues describe a ciertos intelectuales que no trascienden y se les va la vida en excesos sexuales y de bebida. Sin embargo su obra más reconocida

[25] Adrián Curiel Rivera, *Novela española y boom hispanoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 37.
[26] José Domingo, *op. cit.*, p. 110.

es *Señas de identidad* (1966), en la cual hay una buena dosis de crueldad, resentimiento y desilusión por la España perdida.

Hacia 1972 Carlos Barral hablaba ya de una "nueva novela española" con tintes experimentalistas y en 1973 José Domingo expresaba que los géneros del realismo y el objetivismo politizados y socialmente comprometidos estaban ya agotados y que sus mismos cultivadores habían optado por buscar otros derroteros. Hay dos obras que marcan el inicio de este nuevo experimentalismo antirrealista: *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet, maestro de toda una generación surgida a partir de los setentas, y *El mercurio* (1968) de José María Guelbenzu. Aunque, los nuevos movimientos no se explican por sí solos y hace falta darle su lugar a la recepción e influencia que tuvo el boom hispanoamericano en España.

Se señala 1962 como un año estandarte de la renovación, pues se publica *Tiempo de Silencio*, y, por otra parte, comienzan a ver la luz en territorio ibérico las obras de novelistas como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Julio Cortázar y José Lezama Lima, las cuales tuvieron una resonancia nunca antes experimentada en el mundo literario español. Se da el choque y la tensión entre dos concepciones novelísticas distintas; así "las nociones de compromiso ideológico y vocación crítica del escritor, por un lado, y de radical innovación estética al margen de cualquier consideración extraliteraria, por otro, juegan un papel fundamental"; todo como parte de una nueva "oposición entre realismo e imaginación, rigor testimonial y fantasía libertadora".[27]

Cuando el realismo veía sus últimos momentos y la literatura española vivía en un ambiente de incertidumbre, la narrativa hispanoamericana adquiere mucha importancia por aparecer como un revulsivo que daba la pauta de lo que podía hacerse

[27] Adrián Curiel Rivera, *op. cit.*, p. 105.

sin seguir por el mismo camino. No obstante, la nueva literatura que llegaba de Hispanoamérica no fue por todos bien recibida, incluso era reprobada y se le restaba mérito. Por otra parte, también hubo creadores que aceptaron en buenos términos esta literatura y que llegaron a identificarse con las circunstancias en que los latinoamericanos escribieron su obra: existe intencionalidad crítica sobre los estratos sociales, ideológicos, culturales y políticos, y, por tanto, algunos escritores fueron víctimas de la censura y la persecución; por ejemplo, las autoridades peruanas ordenaron quemar públicamente la primera obra de Vargas Llosa y García Márquez se vio obligado a salir de Colombia como consecuencia del descontento político que generaron algunos de sus reportajes.

Veamos las siguientes opiniones: por una parte, Martínez Mechén expresa su preocupación por que la literatura desarrollada en Hispanoamérica al mismo tiempo que la española se establezca como magisterio y molde del futuro quehacer literario español, que los creadores de la península sigan el camino marcado por sus pares americanos; por otra parte, Isaac Montero argumenta que el bache por el que pasa la narrativa española era evidente mucho antes de que la hispanoamericana estuviera "de moda", por lo que no le parece justo ni cierto que dicho estado de la literatura ibérica sea culpa de los espléndidos narradores que aporta el continente americano.

Cabe señalar que la literatura de América llegó en un momento adecuado para tener éxito y ser bien recibida por los lectores y gran parte de la crítica, pues el realismo ya no encontraba concordancia entre la novela y la realidad social, lo que generó un conflicto de identidad en los lectores, quienes buscaron nuevas expresiones en el exotismo de una narrativa desconocida y nueva. "El boom, propiamente hablando, no 'detonó' la crisis del realismo social, porque ésta (incluso su muerte) se había verificado antes de su irrupción. El papel del boom con respecto a la novela española, en suma, es

el de un importantísimo acelerador de la novela más o menos renovada posterior a la extenuación del socialrealismo, pero no el del factor extenuante de dicha corriente".[28] El boom fue un impulso que ayudó a la evolución literaria, pero no podemos pasar por alto que el desarrollo de las letras españolas tiene sus propios antecedentes, historia, contexto, problemas políticos, sociales y económicos, y por tanto, cauce y evolución.

Las generaciones de escritores que crean sus obras a partir de 1970 y de la muerte de Franco en 1975, comienzan a darle la espalda al franquismo y a las expresiones artísticas realistas de años anteriores. Desaparece España como tema más recurrente y surgen los llamados "novísimos" y otros escritores paralelos en temas y estilo. Se valen, para su escritura, de otras artes, tales como el cine, la música, la fotografía y la pintura. Tal como señala Masoliver Ródenas: "las circunstancias políticas favorecían este cambio; el desarrollo económico y la agonía del franquismo permitían despreciar el pasado, simplemente ignorándolo, y ver el presente instalado en un futuro más civilizado. Desde el punto de vista literario, la novela realista había agotado sus recursos".[29]

Estas nuevas generaciones se distinguieron por practicar un abierto repudio al realismo social, corriente que ha quedado encasillada en un marco histórico y estilístico muy delimitado que ya no se estudia fuera de éste y sólo como referencia estricta a las sociedades de la guerra y la posguerra. Los nuevos escritores buscan revivir el gusto por la narratividad y la pureza expresiva del lenguaje por sí mismo. Las novelas recuperan la intertextualidad, en la que el escritor busca establecer un canal de comunicación con el lector y permitirle dialogar con la obra; la creación literaria vuelve a valerse del gusto por contar historias. En esta recuperación de elementos tradicionales del relato, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza es una ruptura de moldes y

[28] *Ibid.*, p. 125.
[29] Juan Antonio Masoliver Ródenas, *Voces contemporáneas*, Barcelona, Acantilado, 2004, p. 160.

una inauguración de las nuevas técnicas, ya que "viene a compendiar e instituir las orientaciones básicas de la narrativa inmediatamente posterior: un argumento con intriga desarrollado a través de un lenguaje asequible e inteligible para 'cualquier receptor medianamente cultivado', una estructura narrativa simplificada, la linealidad y la sencillez como principios rectores de una novela que se propone 'contar historias'".[30]

Generalmente a Javier Marías se le identifica con el grupo de Los Novísimos, pero esto es más por cercanía en las fechas de nacimiento y de publicación, así como en algunos aspectos de estilo literario, ya que nunca perteneció formalmente al grupo. No obstante, no puede negarse que guarda ciertas semejanzas ideológicas y estilísticas con los Novísimos, quienes, fueron nombrados así por la antología de José María Castellet titulada *Nueve novísimos*, de 1971. Ellos son Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero.

Se les llamó *Novísimos* porque pretendían innovar estilo y temas. En estilo se sirvieron de recursos tomados del arte cinematográfico, la fotografía y otros elementos sumamente artificiosos que, aunque no nuevos, sí eran innovadores para la literatura española; mientras que en la temática fueron quienes comenzaron a abandonar los tópicos tradicionalistas y nacionalistas de la posguerra.

Desde sus inicios literarios, Marías rechazó la idea de denunciar las tragedias acaecidas durante la guerra civil y el franquismo. Los ejemplos más radicales (explicaremos por qué en el subcapítulo 1.2.) son sus dos primeras novelas publicadas, *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*, aunque, cabe mencionar, escribió una anterior, a la edad de quince años, llamada *La víspera*, la cual no ha publicado. Nos dice Masoliver Ródenas que "Javier Marías, el 'novísimo' por excelencia, es quien, de forma

[30] Adrián Curiel Rivera, *op. cit.*, p. 224.

más radical, concibe la novela como una aventura de la imaginación apoyada en moldes literarios que comparten dicha estética [la del desencanto por los temas del realismo español]".[31] A pesar de lo anterior, Marías no niega la guerra civil, mucho menos su propia nacionalidad: española, pero la intención de sus novelas no es política, ni como simple evocación o denuncia de los hechos.

Los diversos estilos de los nuevos narradores permitieron que la literatura española se acercara a otros medios de expresión —algunos de los cuales derivarían en géneros híbridos por la mezcla de recursos— y a la influencia externa, extranjera. Refiriéndose a las nuevas generaciones de escritores, señala Masoliver Ródenas:

> Esta juventud […] viaja sin restricciones y conoce nuevas experiencias. Los Pirineos se borran como frontera africana y el españolismo se ve sustituido por el europeísmo […] una serie de acontecimientos políticos contribuyeron a la euforia, que es el sentimiento dominante de la década [1968 a 1982, una década de catorce años, como la llama Masoliver]: euforia, osadía, desenfadada iconoclastia, sentido del juego y de la aventura son sentimientos que los escritores compartían con la mayoría de los españoles; los jóvenes y los rejuvenecidos".[32]

Para Marías fue Juan Benet la influencia más directa en esta elección por nuevos temas y formas, por alejarse de los tópicos puramente españoles, tomar distancia y, tiempo después, una vez ensayado y perfeccionado su estilo, volver la mira a España con una perspectiva renovada y con deseos sinceros de tomarla como tema.

---

[31] Juan Antonio Masoliver Ródenas, *La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (Cuadernos de Jornadas, 8), p. 16. (Los corchetes son míos).
[32] *Ibid.*, p. 14. (Los corchetes son míos).

1.2. RESEÑA DE SU OBRA Y ESTILO LITERARIO

Javier Marías, hijo del filósofo español Julián Marías, nació en Madrid el 20 de septiembre de 1951. A temprana edad visitó Estados Unidos por primera vez, donde tuvo que vivir algún tiempo su familia porque el padre tenía prohibido enseñar en universidades españolas por no ser adepto a las ideas del Movimiento de la Falange. No sería la última vez que Javier visitaría este país, sino que lo haría en repetidas ocasiones.

Desde joven demostró una apasionada afición por el mundo del arte cinematográfico, afición que ha influido significativamente en el estilo narrativo que imprime a su obra; puede notarse especialmente en la constante transposición del tiempo de la que hace uso en sus novelas. En 1969 se fugó de su hogar para ir a vivir a París en el departamento de su tío Jesús Franco, director de cine. Durante esa estancia fue asiduo visitante de las salas de cine, sobre todo de la Filmoteca de Henri Langlois. De toda esta influencia nació la novela *Los dominios del lobo*, la cual está ambientada en unos Estados Unidos en parte tomados de la realidad que él mismo conocía y en parte ficticios. Ésta es su primera novela publicada, la cual, además de ser un claro testimonio de la capacidad imaginativa del escritor, contrasta drásticamente con la novela nacionalista y de la posguerra que imperaba en España. En 1970 conoció a Juan Benet, quien fue una de sus mayores influencias literarias, una especie de mentor y uno de sus más grandes amigos.

En 1972 publicó su segunda novela, *Travesía del horizonte*. De ésta y la anterior novela se dijo hasta el cansancio que parecían traducciones descaradas de novelas detectivescas estadounidenses y le reprocharon al escritor su abierto rechazo por la clásica identidad literaria española. Su apego a figuras literarias no españolas (lo cual no significa que no admire la obra de escritores españoles) es evidente en su libro de

ensayos *Vidas escritas*, en el que trata, a manera de ficciones, las vidas de diversos autores extranjeros, entre ellos Faulkner, Conrad, Joyce, Nabokov, Rimbaud, Sterne, Brontë, etc. Es evidente en las dos primeras obras que el autor se acerca y se siente identificado literariamente con la cultura anglosajona: todo comienza como capacidad imaginativa para dar paso, progresivamente, a los intrincados ejercicios de inagotable pensamiento aplicado en sus obras posteriores.

Travesía del horizonte es una novela de aventuras y de abundante imaginación. En ella se parodian ciertos tipos muy específicos de personajes: literatos y pseudoliteratos, científicos de "abolengo" y demás caracteres de alguna especie de clase social aristócrata. Por otra parte, dentro del estilo de la obra, Marías hace uso de historias paralelas que atraen obsesivamente la atención de los personajes mismos.

Respecto a su primera novela publicada y a la madurez que adquirió Marías a partir de las críticas y los comentarios, nos dice él mismo: "una vez se publicó [*Los dominios del lobo*], hubo críticas y opiniones, que es algo con lo que uno no cuenta la primera vez. Y cuando dicen: ¿y este escritor por qué habla todo el tiempo de Estados Unidos?, que es donde transcurre todo el libro, y tú mismo empiezas a hacerte preguntas. Eso es lo que te hace perder la inocencia y la irresponsabilidad".[33] Se refiere a la irresponsabilidad de crear y narrar libremente mediante la libre aplicación de la imaginación, la parodia y el homenaje.

En 1979 ganó el Premio Nacional de Traducción por su versión en castellano de *La vida y las opiniones del caballero Tristam Shandy* de Laurence Sterne, "obra que influyó profundamente en su práctica de la escritura como arte digresivo".[34] Para 1978 publicó su novela *El monarca del tiempo* y en 1983 salió a la luz *El siglo*, obra que no fue muy bien recibida en España y que fue casi ignorada por la crítica y los lectores a

[33] Sol Alameda, "Entrevista: Javier Marías. El oficio de escritor", *El País Semanal*, núm. 1472, diciembre 2004, p. 17. (Los corchetes son míos).
[34] Elide Pittarello, *op. cit.*, p. 12.

pesar de ser, tal como se lo exigía anteriormente la crítica, su primer obra que daba pistas de acercamiento con los temas de la posguerra.

A partir de *El monarca del tiempo*, Marías comenzó a desarrollar se estilo de "el pensamiento incesante", un pensamiento literario llevado por un incontenible flujo de ideas que tanto se complementan como se contradicen. Sin embargo, esta característica, tan asociada con sus narraciones digresivas, se manifestará más claramente y con un grado de manejo de los recursos analíticos más maduro a partir de *Todas las almas*.

En 1986 se publica *El hombre sentimental*, obra en la que por primera vez España es mencionada como referencia territorial, en concreto la ciudad de Madrid. Su siguiente novela, *Todas las almas*, se publica en 1989. Con esta obra comienza el autor a formalizar temas imprescindibles en su escritura, tales como la pérdida de la identidad individual del narrador/protagonista, el adulterio y la transposición del tiempo por efecto de la deformación de los recuerdos. Comienza a tratar el tema de la confusión entre la realidad y la ficción, lo que da inicio a un largo proceso de análisis de situaciones en la vida de Marías que dará como resultado, varios años más tarde, la consolidación de *Negra espalda del tiempo*.

En *Todas las almas*, el lector atestigua la angustia del narrador al reconocerse en vidas efímeras y, hasta cierto punto, intrascendentes que después de la muerte no dejarán huella alguna en el mundo. El personaje ve esto en las vidas de otros académicos, ya mayores, y se pregunta qué será de él; asimismo, se ve reflejado en los mendigos que deambulan por las calles de Oxford y en John Gawsworth, figura literaria a quien su comprobada astucia literaria no lo salvó de terminar en la miseria. Es decir, todo puede ser posible en el desarrollo de una vida. Aparece la angustia del porvenir, aunque no tan profundamente tratada como en *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí* o *Negra espalda del tiempo*.

Todas las almas de Oxford se concentran en Will, "el anciano portero de la Tayloriana, un ser que carece absolutamente de visión de futuro, viajero del tiempo por el que se desplaza continuamente adelante y atrás, y para quien todas las almas están vivas".[35] El pasado se une al presente y van éstos fundiéndose con el futuro que, poco a poco e irremediablemente, llega.

En 1992 se publica *Corazón tan blanco*, en cuyos temas no nos detendremos ahora ya que el presente trabajo se dedica completamente a este análisis. 1994 es el año en que se publica *Mañana en la batalla piensa en mí*, novela de adulterio, secreto, muerte, usurpación de la identidad, y de la conveniente ocultación de la individualidad: el protagonista es un "negro" literario que escribe para otros, adoptando estilos ajenos y firmando con un nombre que no es el suyo. En esta novela está también presente el pensamiento incesante tanto del protagonista, ubicado en el pasado que se narra, como del narrador mismo. Este pensamiento se pone en marcha a partir de la súbita muerte de Marta Téllez, que corta de tajo una velada de adulterio y deja al protagonista hundido en la angustia y la culpa, a pesar de no haber sido responsable del fallecimiento (¿o lo fue?, se pregunta constantemente).

La frase "Mañana en la batalla piensa en mí" está tomada de *Ricardo III* de Shakespeare. Alguien le habla a Víctor, el protagonista: piensa en mí, el niño huérfano que dejas atrás, solo y desprotegido en una casa que a mi edad es inmensa y en cuya recámara principal reposa el cadáver de mi madre; piensa en mí, el esposo que nada pudo hacer para ayudar a su amada y cuyo pasado es ahora insoportable por haber vivido despreocupadamente sus días en Londres mientras Marta estaba ya muerta; piensa en mí, la hermana, el padre; y caiga tu espada inerte, sin filo; piensa en mí y que la culpa te invada y vivas por siempre indefenso.

[35] Juan Antonio Masoliver Ródenas, *Voces contemporáneas*, p. 172.

La novela expone la maldición de una culpa que no se sabe si está realmente justificada. El protagonista tiene que lidiar con esas dudas y la desesperación generada por ellas. Tal como sucede en *Corazón tan blanco*, el narrador nos presenta la historia con los sesgos, incertidumbres y vacíos que él mismo ha experimentado.

Negra espalda del tiempo, publicada en 1998, es, según palabras del autor, una "falsa novela" que nace a partir del recibimiento y la crítica que se le da a *Todas las almas*, pues la opinión más generalizada dijo que esta última se trataba de una novela autobiográfica por todos los elementos que de la vida del autor se pueden rastrear en ella. *Negra espalda del tiempo* surge como una explicación de todos aquellos sucesos alrededor de *Todas las almas* que provocaron una confusión entre la vida real del escritor y la ficción allí narrada; es decir, esta novela explica las prolongaciones de una obra fuera de la ficción. A la confusión se añade un curioso hecho sucedido en 1997, que termina por dar forma al proyecto de esta última novela. En julio de dicho año Jon Wynne-Tyson (Juan II) abdica a favor de Marías, que se convierte en el cuarto rey de la isla de Redonda bajo el nombre de Xavier I. De esta misma isla fue rey Terence Ian Fytton Armstrong (mejor conocido bajo el pseudónimo de John Gawswoth), el escritor del que habla Marías por primera vez en *Todas las almas* y en quien se reconocen tanto el protagonista de ésta como el escritor mismo.

Sus últimas novelas publicadas son: la trilogía de *Tu rostro mañana*: *Fiebre y lanza* (2002), *Baile y sueño* (2004) y *Veneno y sombra y adiós* (2007); así como *Los enamoramientos* (2011).

Dentro de su obra narrativa, los protagonistas de Marías, a la vez narradores en primera persona en la mayoría de sus novelas, son personajes solitarios, analíticos y con gran capacidad digresiva. Son la imagen del desencanto por el mundo —español— exterior. Cuentan lo que sucede pero no como visión general de la sociedad, sino como

una visión personal e introspectiva. Esto da como resultado que los lectores pasemos más tiempo como depositarios del pensamiento de los protagonistas-narradores que como testigos de los actos que tienen lugar en la realidad externa. Desde *El hombre sentimental*, y más concretamente desde *Todas las almas*, lo que los personajes de Marías "tienen en común es que todos se ven afectados por una perturbación que desencadena un proceso mental que se convierte en un proceso narrativo o argumental"[36] a partir del cual toma rumbo la novela.

Sus personajes son viajeros constantes; incluso, aunque no sea el protagonista quien viaja, hay referencias frecuentes a otros personajes que dejan atrás España con cierta regularidad. En *Todas las almas* está Oxford; en *El siglo*, Portugal; en *Corazón tan blanco* están La Habana, Nueva York, Ginebra, etc., en *Mañana en la batalla piensa en mí* encontramos Londres; y en *Negra espalada del tiempo* hay referencias a la Ciudad de México, la isla de Redonda, La Habana, etc. Ya sea por cuestiones laborales o sólo de placer, o como marcos de referencia para contar historias paralelas, los viajes son un recurso constante que tanto narrador como personajes utilizan para escapar de su realidad y no tener que dar cuenta de su mundo cotidiano.

Pensando en las tres novelas que más se asemejan temáticamente, *Todas las almas*, *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, son de suma importancia, en las complejas redes de relaciones y significados, el tiempo (las vueltas al pasado y las repercusiones en el futuro), el secreto, la muerte, las relaciones familiares y de amistad, el poder de las palabras, el adulterio y la traición. Respecto al conjunto de su obra, afirma Wendy Lesser que "con Marías resulta difícil segregar cualquiera de sus obras de las demás. La experiencia de leerlo es acumulativa. Cuando uno coge una novela de Marías, o incluso uno de sus relatos cortos, se ve inmerso de

[36] *Ibid.*, p. 165.

inmediato en un extraño mundo, cada vez más familiar y adictivo […] El tiempo es una presencia activa, una entidad casi tangible. Los fantasmas revolotean de un lado a otro; a veces incluso actúan como narradores".[37]

Los monólogos interiores tan constantes en la narrativa de Marías dan fe de su preferencia por exteriorizar la personalidad de sus narradores en lugar de dedicarse sólo a la progresión de acciones. Analiza las angustias que se generan a partir de situaciones determinadas. Una parte esencial de su ideología literaria son la desesperación y el desasosiego que cada uno debe padecer en el momento anterior a tomar una decisión: los caminos son incontables y los desenlaces cada uno tan grave como el otro. Sin embargo, también nos dice Marías que al final, cuando una posibilidad ha sido ya elegida, lo asido termina por ser igual a lo descartado, a todo aquello que en cualquier momento puede ser escogido y pasar a formar parte de la vida del sujeto.

Con cada libro nuevo que se publica, encontramos nuevas dotes de maestría en la narrativa de Marías y asistimos al perfeccionamiento de recursos estilísticos que anteriormente comenzaban a manifestarse. Podemos afirmar que cada nueva novela es una continuación de la anterior, aunque la trama no tenga relación alguna. Un ejemplo son los personajes que, si bien no son necesariamente los mismos entre una y otra entrega, mantienen el nombre de anteriores historias y comparten con ese homólogo algunas características. Ante esto, la primera reacción del lector es detenerse a recordar, por una parte, en qué obra había ya aparecido dicho nombre, y, por otra, cuáles eran sus características; todo con el fin de hacerlos reconocibles y crear vínculos entre las obras.

Esta progresión no busca la consolidación de una obra perfecta e indiscutiblemente agradable al gusto universal, sino que se trata de nuevos experimentos estilísticos que amplían la concepción de *novela* que hasta su lectura

[37] "The New York Times' dedica una elogiosa crítica a la obra de Marías", *El País*, año XXVI, núm. 8750, 8 de mayo de 2001, p. 39.

teníamos. El caso más radical es, sin duda alguna, *Negra espalda del tiempo*, la "falsa novela" que se sirve de acontecimientos reales mezclados con ficticios, de fotografías, de referencias a otras obras del autor y de artículos periodísticos, entre otros recursos. A manera de resumen, en palabras de Savater, "Javier Marías no tiene la obsesión mutiladora de la obra 'redonda', que gira engrasadamente sobre sí misma y complace al gusto rutinario. A veces me recuerda a Woody Allen, cada una de cuyas películas es más el estudio estilístico de un género o de la combinación de varios que una cinta convencionalmente 'lograda'".[38]

[38] Fernando Savater, "La libertad del narrador", *El País*, año XXVI, núm. 8908, suplemento *Babelia*, núm. 516, 13 de octubre de 2011, p.12.

1.3. PRIMER ACERCAMIENTO A *CORAZÓN TAN BLANCO*

Buena parte de la crítica hacia Javier Marías coincide en que a partir de *Todas las almas* y, de manera más determinante, de *Corazón tan blanco*, se hace mucho más evidente la maduración que su narrativa ha alcanzado. Como ya se señaló en los capítulos 1.1 y 1.2, Marías pertenece a una generación de escritores que prefirieron, en lugar de experimentar con recursos para continuar denunciando los padecimientos sociales de la guerra civil y del franquismo, aventurarse con la literatura misma y buscar extender sus "límites" expresivos. Es decir, la literatura dejaría de ser el medio para plasmar la crudeza de la realidad y pasaría a ser *literatura* como medio puro de expresión.

Todas las almas nos acercó a temas como la confusión entre la realidad y la ficción, el adulterio y la traición, así como la angustia por la marca que se dejará (o no) en este mundo después de muerto. *Corazón tan blanco* nos muestra, por su parte, el interés de Marías en temas como la conveniencia del secreto, los trastornos de una vida tras el matrimonio, la relación entre la intimidad y la traición, la deformación del recuerdo y la angustia de quien reconoce lo peligroso que es saber y contar, conocer secretos y ser parte de ellos, y las dificultades que al tomar decisiones enfrenta quien está consciente de que tras cada una de éstas habrá consecuencias.

En *Corazón tan blanco* el narrador nos lleva de la mano a través de sus dudas, angustias y padecimientos ante ciertas revelaciones y secretos que de su pasado (y el de su padre también) va conociendo. Sus angustias y larguísimas digresiones, las cuales no podemos negar que son parte de su configuración individual, se ponen en marcha a partir de la revelación de un pasado en el cual él aún no figuraba: "No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se

abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados".[39]

Al conocer esta parte del pasado de su padre, Juan comienza una búsqueda incesante de respuestas. Como veremos en el apartado 2, uno de sus mayores temores radica en la posibilidad latente de repetir historias o de tomar el papel de alguien más, lo cual se desarrolla en su mente a partir del re-conocimiento que experimenta en otras personas al ser testigo de sus actos. Juan llevará a cabo esta búsqueda a pesar de que declara constantemente que termina sabiendo algo cuando no ha querido saber.

Nos dice Álvaro Fernández que "el texto se organiza […] alrededor del peligro que se corre ante la recuperación de una historia perdida —voluntariamente— en el pasado. El olvido deliberado y el ocultamiento desesperado cuando ya no se puede olvidar, cuando ya se sabe la verdad, ocupan todo el relato temática y narrativamente".[40] Se dice *peligro* porque no hay manera de saber qué es lo que las vueltas al pasado traerán al presente ni qué consecuencias —instantáneas y drásticas o demoradas y progresivas— generarán. Tanto Ranz como Juan se excusarán para evadir el pasado argumentando que quien deliberadamente decidió olvidar algo, debió hacerlo porque tenía razones suficientemente significativas y nadie debe interferir con esa decisión.

Veremos que en un principio el protagonista, contrario a lo que sería una actitud "normal", rehúye al conocimiento, pues lo que para algunos significaría encontrar respuestas —y con ellas la satisfacción o la tranquilidad—, para él significa saber más y ser responsable de lo que ahora conoce, es decir, verse enredado en la espiral de consecuencias que se desatan a partir del conocimiento de algo. Más adelante, ante la imposibilidad de clausurar sus oídos, comienza a operar en él el reconocimiento. Se ve

[39] Javier Marías, *Corazón tan blanco*, México, Alfaguara, 1999, p. 11. En adelante, por tratarse el presente de un trabajo basado en esta obra, cada cita obtenida de esta edición se señalará únicamente mediante paréntesis y la(s) página(s) a la(s) que pertenece(n).
[40] Álvaro Fernández, *op. cit.*, p. 529.

proyectado en sucesos ajenos y externos, reconoce la posibilidad de que todo aquello de lo que se entera puede transferirse a él y formar parte de su vida. A partir de entonces lo importante será saber y averiguar más para descartar o asir posibilidades, saber con mayor precisión qué es suyo y qué debe dejar fuera de sí. Para Carlos Javier García, en *Corazón tan blanco*

> en primer lugar, la resistencia de un sujeto a saber hechos pasados es vencida al resultar infructuosos sus esfuerzos por frenar la curiosidad; por otro lado, lo averiguado sobre otros acaba afectando y perturbando a quien por contagio y asociación lo traslada a su propio acontecer. Este hecho propiciará un cambio de actitud del sujeto, que impondrá la inestabilidad y el desasosiego. Con todo, esta percepción dictada por la *razón*, de consistencia negativa e inhóspita, es cuestionada y rechazada por el deseo de hallar un espacio personal más acogedor.[41]

¿Por qué la narración de una muerte pone en marcha la búsqueda de respuestas por parte de Juan? En primera instancia, porque la muerte de Teresa, la segunda esposa de Ranz, es lo que hace posible que él existiera. Sólo a partir de esa muerte Ranz tiene posibilidades de casarse con Juana, su tercera esposa, hermana de la difunta Teresa y madre de Juan.

Si su origen dependió de una muerte (conforme avanza la novela veremos que en realidad fueron dos), Juan se pregunta qué tanto debe suceder y de qué tanto debe él hacerse responsable cuando tome cualquier decisión: ¿cuál de ellas provocará muertes?, ¿con cuál traicionará a Luisa, su esposa, con la convicción de amar a alguien más?, ¿cuál lo alejará de Luisa o lo hará blanco de su traición? En fin, ¿cuántas y cuáles dudas tienen real sustento y cuáles otras son infundadas? Debemos tomar en cuenta que Juan comienza a experimentar reconocimiento con la anécdota revelada porque ésta

[41] Carlos Javier García, "La resistencia a saber y *Corazón tan blanco*, de Javier Marías", *Anales de la literatura española contemporánea*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, vol. 24, núms. 1-2, 1999, p. 104.

determinó para siempre muchas vidas y porque uno de los dos protagonistas fue su padre, figura que hereda algunas de sus características a sus vástagos. Juan sabe que no es descabellada la idea de repetir historias o patrones de comportamiento.

Enterarse de la muerte de Teresa pone en marcha el pensamiento incesante del protagonista. Así se abre la narración de la novela y de esta forma Juan lleva al lector a experimentar, tal como él mismo lo experimentó, el descubrimiento de las circunstancias en que ésa y otras muertes sucedieron. La última muerte de la que se entera, la primera de todas en suceder, cierra las interrogantes y ofrece a Juan una explicación de los hechos que a partir de entonces se desencadenan. Llegará el momento en que comprenda que esta primera muerte es el acto originario de su vida. Lo que nunca le será fácil digerir es el hecho de que nació gracias no sólo a una muerte, sino a un asesinato cometido por su propio padre.

Ahora, una vez mencionada la génesis de la novela, cabe preguntarse ¿cómo seduce Marías la curiosidad y el interés del lector? "Mediante el análisis de la forma de andar, de mirar, de hablar o de callar, propone al lector un medio de acceder a un escenario tentador —la mente del protagonista— y le incita a participar en el juego y a descubrir la clave secreta de las acciones";[42] es decir, Marías no logra convencer al lector de seguir con interés la historia mediante la narración de acciones que sean una simple progresión temporal de hechos, sino que lo logra invitándolo a adentrarse en las turbulencias de la mente del protagonista y, asimismo, por reconocimiento, a identificarse con ellas. "*Corazón tan blanco* convierte la mente en el verdadero escenario de la novela e intenta describir de forma pormenorizada los pensamientos y las emociones del narrador. Acosado por la desconfianza, el protagonista se refugia en

[42] Javier Fornieles, *op. cit.*, p. 216.

sus reflexiones y desde esa posición privilegiada […] habla con el lector, calcula los riesgos y adivina los peligros posibles".[43]

Una clave para comprender *Corazón tan blanco* es entender el postulado de que "todo es posible", tanto si se toma como algo negativo como si se decide que esta condición tiene mucho de positivo. Negativo si pensamos, como Juan, en que lo posible de las elecciones puede llevarnos a repetir actos deplorables de los que hemos sido testigos o de los que nos hemos enterado; positivo si se toma en cuenta que para una decisión siempre tendremos disponible un sinfín de posibilidades de dónde escoger, por lo cual podríamos simplemente escoger y eliminar las complicaciones de la discriminación minuciosa.

En este sentido, una constante de la obra de Marías es eso que él llama la "negra espalda del tiempo", todo aquello que ha sido descartado, no elegido, y que transita por el revés del tiempo en espera de que alguien lo haga volver al momento de decidir algo: decidir como el punto sin retorno en que, ante las incontables posibilidades, realizamos un procedimiento de eliminación y descarte que al final nos deja con sólo una opción.

Otra constante es la progresión narrativa basada en profundas digresiones respecto a las situaciones que en determinado momento estén en juego. En *Corazón tan blanco* las digresiones sirven para empapar al lector del enfoque ideológico que el protagonista va aplicando a los diversos momentos narrados y, de esta forma, deja impresa en el lector su muy personal interpretación de éstos. No obstante, también deja la suficiente libertad e indeterminación para que el lector llene los significados que no están dados por sí solos (como podría ser el significado de la almohada, la mano sobre el hombro, la nuca, la espalda, o alguien parado en la calle mirando hacia algún punto, sólo mirando).

---

[43] *Ibid.*, p. 217.

Nos dice Simonsen: "Throughout the book, he [Juan] very slowly reveals his knowledge to the reader, thereby making us his co-witness. The writing carries the mark of both the secret and the revelation […] By opening the narrative with a suicide, a death, the book obviously plays on the kind of reader expectations that are activated in the suspense genre".[44] Juan se vale del lenguaje para ir revelando al lector, según puede o según quiere, lo que va sabiendo, todo lo que imagina y construye mentalmente, y lo que va descubriendo a manera de respuestas. La narración está dispuesta de tal forma que genera suspenso e intriga, por lo cual el lector que queda enganchado desde la primera página deberá formularse otras tantas preguntas y respuestas con la información que ha revelado el narrador.

Todo el conocimiento acumulado es lo que da forma a la personalidad de Juan. No se define ni se determina en tanto él mismo ni con base en sus acciones individuales, sino que define su vida y el significado de ésta a partir del espejo que significa el Otro. Lo que puede ser, lo que toma y descarta, sus decisiones, todo depende de cómo interpreta los actos del Otro y en qué medida éstos pueden trastocar su vida.

Conforme avancemos en este análisis, veremos cómo Marías se vale de constantes y extensas digresiones, en torno a las circunstancias y personajes que rodean al protagonista de la novela, para lograr la configuración de la vida y el destino de éste, la cual puede uno comprender conforme se hace mayor la acumulación de información. El condensado final de situaciones y características del protagonista será estudiado mediante el análisis de los distintos temas que hemos encontrado dentro de los actos, padecimientos y angustias que experimenta Juan: reconocimiento de uno mismo en el

[44] "A través del libro, él [Juan], muy lentamente, revela sus conocimiento al lector, lo que nos convierte en sus testigos. La narración lleva consigo la marca tanto del secreto como de la revelación […] Al abrir el relato con un suicidio, una muerte, la novela actúa sobre aquellas expectativas del lector que reaccionan o se activan en el género del suspenso". Karen-Margrethe Simonsen, "*Corazón tan blanco* - a post-postmodern novel by Javier Marías", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 52, núm. 1, junio de 1999, p. 198. (La traducción y los corchetes son míos).

Otro, presentimientos de desastre por asimilación de situaciones, el peligro de saber; el peso de las palabras y la conveniencia del secreto; el trastorno del *yo* al contraer matrimonio, y el consenso final que logra Juan después de una última revelación.

El mismo Marías, en *Negra espalda del tiempo*, refiriéndose a la vida de los libros, nos ofrece las siguientes líneas, que expresan claramente lo que es una vida tras toda esta acumulación: "Hace el tiempo pasado o perdido que los libros antiguos no sean ya sólo sus textos y sus cubiertas, sino lo que fueron dejando en ellos sus lectores previos, señales o comentarios o exclamaciones o maldiciones o fotos o dedicatorias o ex-libris, o una carta o una hoja o una firma o una gota o una quemadura o una mancha o sus meros nombres de propietarios".[45] Lo mismo hacen el tiempo, la gente que se cruza en nuestro camino y las experiencias vividas en la historia de cada uno de nosotros: van dándonos significado y despojándonos del velo de la inocencia, y vamos quedando marcados por quién sabe cuántas influencias, traumas, trastornos y creencias; nuestros corazones tan blancos van tiñéndose irremediablemente.

[45] Javier Marías, *Negra espalda…*, p. 279.

2. DECISIÓN E IDENTIDAD: INFINITAS POSIBILIDADES

La búsqueda de un destino y de respuestas respecto a su porvenir, comienza para Juan con su matrimonio —"¿Y ahora qué?", le pregunta su padre (p. 112)— y, asimismo, una vez que se entera de que su probable tía Teresa se suicidó cuando apenas había vuelto de su viaje de novios. El matrimonio se establece al mismo tiempo como una inauguración y como una cancelación: se vislumbra una reconfiguración de la vida y, a la vez, se elimina gran parte de la vida individual de Juan anterior a Luisa. Por otra parte, el suicidio de Teresa representa el acto originario de la vida de Juan, tantos años antes de que naciera. A partir de estas dos situaciones Juan estará "en busca siempre del destino que por mucho que se vaya descubriendo no solamente no aclarará nada, sino que lo irá oscureciendo cada vez más".[46] Veremos en el capítulo 4.2. cómo esta condición de búsqueda, aparentes respuestas, y la inevitable aparición de más zonas de oscuridad, es un proceso que el lector de *Corazón tan blanco* experimenta junto con el narrador, pues durante la lectura debe imaginar y descubrir el sentido de los diversos episodios de la vida e intentar anticipar qué vendrá más adelante.

Podemos pensar en esta búsqueda de respuestas como un acto de toma de conciencia por parte de Juan, un inicio en la formación de su identidad y destino. En este sentido, pensando en el hombre como un *existente* que súbitamente se encuentra lanzado al mundo y a la existencia, podemos recordar las siguiente palabras: "El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada […] el hombre no es otra cosa que lo que él hace […] queremos decir que el hombre empieza por existir, es decir, que empieza por ser algo que se lanza hacia un

[46] Rafael Conte, "Corazón tan blanco", en http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRITICAS/criticasyresenascorazon.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado en *ABC Literario*, 1992)

porvenir".[47] Este comienzo, con toda la incertidumbre acarreada, queda perfectamente expresado con la complicada pregunta de Ranz a su hijo, misma que él se repite incesantemente: "Ese malestar se resume en una frase muy aterradora, e ignoro qué harán los demás para sobreponerse a ella: '¿Y ahora qué?'" (p. 21).

Nicola Abbagnano propone que el hombre es libre en el gran libro del mundo (la vida), un libro que contiene todos los hechos, verdades y elementos que configuran la vida misma, pero al que no tenemos acceso ilimitado ni privilegiado. Estamos dentro de él y durante el camino debemos ir interpretando todo lo que en él leemos. Por esta razón, a pesar de que las situaciones se repiten una y otra vez eternamente, cada vida se configurará como única; aunque siempre en estrecha relación y cierta codependencia con las vidas de los demás. "Es evidente que si pudiésemos leerlo todo en él, todo estaría determinado y obligado por él; pero puesto que no podemos leerlo todo, siempre nos queda un margen que nos permite ser o actuar de un modo o de otro: un margen de elección, un margen de posibilidades no determinadas"[48] ante las cuales somos libres, pero siempre condicionados por circunstancias externas y por el sinfín de posibilidades del pasado y las que a futuro estamos ya —desde el presente— considerando.

Lo ya elegido en el pasado —junto con lo descartado— y el momento presente en que debemos tomar decisiones, no sin antes barajar todo un universo de posibilidades, es un tema constante en la narrativa de Marías. Tomemos por ejemplo el matrimonio de Juan y Luisa: Juan toma la decisión de casarse de entre los millones de caminos distintos que existían; ahora añora en cierta medida su pasado individual y teme, a su vez, la manera en que una sola decisión suya pueda afectar en el futuro a Luisa. Es el temor generado por la incertidumbre de lo desconocido: "Me sentí culpable hacia ella [Miriam], por la espera y por su caída y por mi silencio, y también culpable

[47] Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Ediciones Folio, 2007, p. 14.
[48] Nicola Abbagnano, *Filosofía de lo posible*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p.13.

hacia Luisa, mi mujer recién contraída que me estaba necesitando por primera vez desde la ceremonia, aunque sólo fuera un segundo, el necesario para secarle el sudor que le empapaba la frente" (p. 33, los corchetes son míos).

Las infinitas posibilidades dan forma al carácter e individualidad de cada uno a través de la discriminación de opciones que debemos enfrentar. Esto da paso al ya mencionado "revés del tiempo", el revés de la vida misma: aquello en lo que nos hemos convertido contrastado con lo que, al haber sido descartado, pudimos haber sido: "Según estas elecciones mi personalidad tomará una actitud u otra, tomaré este o aquel sesgo, este o aquel carácter; pedazos y fragmentos de ella deberán ser abandonados en el camino antes de que alcance cierta forma y cierta consistencia estable".[49]

Cada decisión está precedida por la anticipación del poder hacer y el poder ser: "cualquier cosa que sienta, piense, haga o diga, el hombre se encuentra frente a un 'puede ser' que le abre la alternativa de una elección. Sobre el *puede ser* se funda la entera existencia humana".[50] Es exactamente el *poder ser* de la vida lo que hace al protagonista de *Corazón tan blanco* detenerse a analizar cada hecho que se presenta, tanto actos suyos como aquellos de los cuales es testigo, pues ese *poder ser* se presenta en su pensamiento como augurio de fatalidades y como posibilidad de trasgresiones en las vidas de quienes él más aprecia. La posibilidad de la tragedia se manifiesta a cada instante:

> Cada paso dado y cada palabra dicha por cualquier persona en cualquier circunstancia (en la vacilación o el convencimiento, en la sinceridad o el engaño) tienen repercusiones inimaginables que afectan a quien no nos conoce ni lo pretende, a quien no ha nacido o ignora que podrá padecernos, y se convierten literalmente en asunto de vida o muerte, tantas vidas y muertes tienen su enigmático origen en lo que nadie advierte ni nadie recuerda… (p. 115)

[49] *Ibid.*, p. 14.
[50] *Ibid.*, p. 18.

De todo lo anterior comprendemos que Juan experimenta una enorme angustia al pensar en las consecuencias que una decisión puede generar. Se comprende aun con mayor claridad cuando entiende que el origen de su propia vida está fundado sobre la aniquilación de dos vidas anteriores, dos personas que, sin siquiera estar conscientes de ello, se vieron obligadas a padecerlo muchos años antes de que llegara a este mundo. A pesar de no haber sido suyas, las decisiones fueron tomadas y las consecuencias se tradujeron en dos muertes, con cuyo peso ha cargado Ranz a través de los años.

No obstante, esta angustia no hunde a Juan en la pasividad ni se convierte en alguien obsoleto; simplemente avanza con mayor cuidado y tiento. Ya nos lo dice Sartre: "No se puede dejar de tener, en la decisión que se toma, cierta angustia […] Esto [sin embargo] no impide obrar […] enfrentan [los hombres] una pluralidad de posibilidades, y cuando eligen una, se dan cuenta de que sólo tiene valor porque ha sido elegida […] No es una cortina que nos separa de la acción, sino que forma parte de la acción misma".[51] Juan sabe que su existencia es una conjunción muy particular de circunstancias. Todo es tal cual es, sin embargo, es inherente a la condición humana indagar en las posibilidades de otros derroteros y comparar lo que es con todo aquello que pudo haber sido. Las posibilidades abruman como abruma pensar en la fragilidad de una vida tan azarosamente concebida. Comprendamos que "toda posibilidad tiene, por decirlo así, dos aspectos, inseparables el uno del otro: un aspecto *positivo* que presenta algo real, logrado o deseable; y un aspecto *negativo* que presenta algo ideal, no logrado y no deseable".[52]

Volvamos al fundamento de la *Negra espalda del tiempo* y el momento de decisión al que tanto teme Juan en *Corazón tan blanco*: divaga, analiza y comprende lo

[51] Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, pp. 18-19. (Los corchetes son míos).
[52] Nicola Abbagnano, *op. cit.*, p. 18.

peligrosos que pueden ser cada decisión y sus actos posteriores; por momentos pareciera que prefiere que ese algo intangible llamado *destino* decidiera y fuera llevándolo por la vida tras aniquilar su capacidad de elección; de esta manera no tendría nunca que enterarse de lo que pudo ser ni arrepentirse por lo que realmente es. No obstante, termina siempre preguntándose y, eventualmente, asumiendo la responsabilidad que llega con una decisión. Se asimila a diversas situaciones y a partir de ellas piensa en lo que puede ser el futuro. Tomemos por ejemplo la escena en que Juan escucha, a través de la pared de su habitación en La Habana, la conversación entre Miriam y Guillermo:

> Al otro lado, más allá del ensombrecido espejo, había otro hombre con quien una mujer me había confundido desde la calle y que tal vez, por tanto, guardaba conmigo cierta semejanza […] llevaría casado más tiempo, el suficiente, pensé, para querer la muerte de su esposa, para empujarla a ella, como había dicho. Aquel hombre habría tenido, cuando quiera que hubiese sido, su viaje de novios, la misma sensación de inauguración y término que tenía yo ahora, habría empeñado su futuro concreto y perdido su futuro abstracto, hasta el punto de necesitar buscarse él también su propia esperanza en la isla de Cuba… (p. 56)

En lo que se refiere a enfrentar el desconcierto frecuente generado por la necesidad de tomar decisiones y de percibir el mundo tal como se nos presenta, Bobbio distingue dos posturas opuestas, la del existencialista y la del insensato que se engaña a sí mismo y se evade de su conflictiva red de relaciones personales:

> En un caso la crisis se revela en la forma de la sinceridad absoluta, hasta la crueldad consigo mismo, que encona la llaga con el desasosiego de un pensamiento que continuamente está en equilibrio inestable y en tensión no resuelta; en otro se presenta en la forma de la absoluta

> insinceridad, que es el modo de salvar la crisis, dando la espalda al problema y corriendo, con porte ceremonioso, al encuentro de la vida.[53]

Podríamos ubicar a Ranz como un ejemplo del segundo carácter que explica Bobbio, pues decidió guardar para sí mismo la verdad respecto a la muerte de sus primeras dos esposas y, posteriormente, vivir una vida de soltura y abundancia. Sin embargo, no debe olvidarse que Ranz vivió ya, cruda y devastadoramente, las consecuencias de sus decisiones y actos (Macbeth ha concretado el acto y a partir de entonces cargará con las funestas consecuencias de éste). Él sabe que nada debe tomarse a la ligera y lleva una vida entera enfrentando a los demonios de su pasado.

Podemos poner como ejemplos del primero y del segundo carácter a Juan y a Custardoy hijo, respectivamente. Recordemos la escena en que asisten juntos a un bar, y comparemos la actitud resuelta y sin escrúpulos de Custardoy con la actitud sobria y seria de Juan:

> Durante un rato me habló de dinero, luego de mi padre, al que veía bien, luego otra vez del dinero que estaba ganando, como si lo último que le interesara fuera mi nuevo estado civil […] Custardoy era vulgar y un poco infantil, como si su interminable espera de la edad viril durante su niñez le hubiera dejado algo de esa niñez asociada para siempre a su edad viril […] A otro amigo le habría pedido sin más que le describiera el chumino de su mujer o incluso el parrús y le contara qué tal quilaba […] De vez en cuando se volvía un poco para mirar a las treintañeras sentadas ante la barra y echaba el humo en su dirección, yo esperaba que no se le ocurriera levantarse y dirigirles la palabra, era algo que hacía a menudo […] —Habré metido la pata —dijo Custardoy hijo—, pero yo creo que más vale saber las cosas, mejor enterarse de todo tarde que nunca. Eso fue hace mucho tiempo, en realidad qué más da cómo palmara tu tía. (pp. 167, 169, 171, 178)

[53] Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 26.

Custardoy pasa de un tema a otro sin meditación alguna; para él hablar es tan rutinario como dormir o comer, es decir, no se detiene a pensar en lo que dirá, quién está escuchándolo ni en las consecuencias de lo que cuente. Es práctico y enfoca sus esfuerzos en obtener los beneficios que busca, no pierde el tiempo pensando en qué desenlace puede llegar. Después de contar a Juan que Ranz había enviudado tres veces y que su probable tía Teresa se había quitado la vida, continúa con su charla multitemática y le resta importancia al hecho de que lo contado es totalmente nuevo para Juan. Éste, por su parte, se siente lanzado, una vez más, ante una verdad asfixiante que le ofrece tanto explicaciones del pasado y de su presente como nuevas dudas, nuevas zonas de oscuridad. Juan, en el extremo opuesto a Custardoy, se hunde en un monólogo interno:

> Fue entonces cuando me vino un recuerdo perdido desde la niñez […] Antes de que Ranz dijera nada ella le preguntó en seguida: '¿Cómo está Juan' 'Mejor, parece', dijo mi padre […] Algo más dijeron sin duda, o tal vez llamaron, pero mi recuerdo (sentado a una mesa frente a Custardoy) se fijó en lo que poco después le dijo mi abuela a mi padre: 'No sé cómo eres capaz de irte por ahí a tus cosas con Juana enferma. No sé cómo no te pones a rezar y cruzas los dedos cada vez que tu mujer se resfría. Ya llevas dos perdidas, hijo'. (pp. 179-180)

La sinceridad absoluta a que se refiere Bobbio no es lo mismo que una certeza de realidad ni la seguridad de que Juan nos ofrezca el testimonio de verdades absolutas, pues su narración está siempre matizada por el velo de la subjetividad y los cambios que las distintas perspectivas le ofrecen. La sinceridad absoluta radica en el empeño real con que Juan enfrenta en su mente, en busca de certeza, las dudas que lo posible hacia el pasado y el porvenir le plantea.

Por muy cobarde o huidizo que pueda llegar a parecer, Juan se decide siempre por enfrentar la incertidumbre y se niega a refugiarse cómodamente en la evasión, a pesar de que, según él, termine sabiendo lo que no ha querido saber. ¿De qué certeza o

realidad proviene la angustia de Juan ante lo posible que, a pesar de estar fundado en ciertas situaciones conocidas, es absolutamente desconocido? Se da por las condiciones mismas de lo posible, tal como lo explica Abbagnano:

> Lo posible se refiere a toda condición, estado y modo de ser que de cualquier manera implique indeterminación, inestabilidad, incertidumbre […] peligro o riesgo. Por otra parte, lo posible no excluye tampoco la determinación, la estabilidad, la certeza, etc. […] lo posible excluye sólo y justamente ese carácter de absoluto, es decir, la inflexibilidad ontológica de tales condiciones o estados, que se convierten en modos de ser desprovistos de problematicidad interna.[54]

Juan sabe que es imposible pensar o considerar todas las posibilidades. A pesar de ello, no cesa en su afán por encontrar explicaciones (aunque sea con Luisa como intermediaria entre él y el secreto de su padre), a partir de la conjunción de hechos y actos que conoce, de su pasado, del modo en que éste ha influido en su presente y de los trastornos y cambios feroces que puede generar en su futuro. Juan sabe que nada puede ser controlado en su totalidad; no obstante, también sabe que esa indeterminación trae consigo un sinfín de responsabilidades que asumir.

Respecto a las posibilidades pongamos como paradigma el caso de Nieves, la niña de la papelería de la cual estaba enamorado Juan cuando era un niño y quien, más de quince años después, continúa trabajando allí. En aquel entonces Nieves representaba la ilusión del futuro abstracto. Ella, a su vez, debía tener planes de dicho futuro, esas ilusiones que en su mayoría no llegan a cumplirse pero que se erigen como los deseos de vida más sinceros.

El tiempo pasa y con él van abandonándose los sueños de antaño; se sustituyen por nuevas prioridades que surgen al paso y sobre las que difícilmente se tiene control.

[54] Nicola Abbagnano, *op. cit.*, p. 50.

Entonces, cuando se detiene uno a recordar pacientemente lo que era años atrás, surgen los arrepentimientos y las preguntas cargadas del condicional *si*. Se trata de la eterna ilusión del *ahora* que lleva a la pasividad y a la frustración de los proyectos. Nieves nunca salió de aquella papelería; desde allí vio pasar gran cantidad de vidas, muchas existencias para las cuales ella no fue trascendente; mientras fue testigo del progreso de otros, ella postergó sus sueños, que dejaron de serlo con el paso de los años:

> Mi edad de entonces fue siendo otra, y también la de la chica, que creció y siguió siendo preciosa durante varios años […] Nunca le dirigí la palabra más que para pedirle papeles y lápices, carpetas y gomas y darle las gracias […] Sólo sé que la amaba a los quince años como se suele amar entonces o aún se ama lo no iniciado, esto es, en la idea de que será para siempre […] Ahora han pasado otros quince o más desde que ya no vivo en la casa de Ranz […] Lo único que sé es que esa mujer joven que ya no parece joven lleva demasiado tiempo vistiéndose de parecida forma, con jerseys y blusas de cuello redondo, con faldas plisadas y blanquecinas medias, demasiado tiempo subiéndose a una escalera para buscar una cinta de máquina con sus quebradas uñas manchadas de tinta, su esbelta figura levemente acolchada, sus pechos que yo vi crecer cada vez más abiertos, la mirada tediosa y las ojeras crecientes, los párpados abultados por el poco sueño invadiendo sus ojos que fueron preciosos; o puede que abultados sólo por lo que han tenido delante desde la infancia. (pp. 135-137)

Juan se pregunta en qué medida podía haber cambiado él la vida de Nieves o influir en ella para que fuera distinta, y admite que es un pensamiento banal, que no podemos reconocer un punto preciso del pasado en el que pudiéramos haber generado un cambio sustancial en nuestra vida o en la de otros. Para que así hubiera sido, tendríamos que haber sabido con certeza cómo serían las cosas a futuro y determinar si el cambio sería más satisfactorio que el ya conocido. Imposible.

Las posibilidades que se nos presentan como asequibles son incontables; el pensamiento —con su ilimitada capacidad inventiva— se encarga de crear aún más opciones y de hundir angustiosamente en ellas al sujeto que se detiene a analizarlas: "Ese humilde monosílabo *let* [supongamos que] que precede a las conjeturas […] representa la licencia arbitraria y la ilimitación del pensamiento […] (éste) puede vagar libremente por toda la gama de posibilidades".[55]

A pesar del carácter ilimitado de las elecciones que podemos hacer, es cierto también que gran parte de los actos y pensamientos determinantes son repeticiones de otros llevados a cabo en el pasado; sólo unos cuantos podrían reconocerse como nuevos, únicos, tal como lo explica George Steiner: "fijaos en esta paradoja. Este núcleo inaccesible de nuestra singularidad, las posesiones más íntimas, privadas e impenetrables, es también un lugar común mil millones de veces […] nuestros pensamientos […] Han sido pensados, están siendo pensados, serán pensados millones y millones de veces por otros […] Artículos usados".[56] De esta condición viene el reconocimiento que Juan experimenta al ser testigo de las acciones del Otro: si casi nada es nuevo, ¿por qué no estaría él condenado a repetir los sucesos que ha presenciado, en especial los de su padre, los cuales, por la cercanía que con él guarda, parecen más propensos a repetirse? Así, surge también el tiento y el cuidado ante cada paso que deba darse, por mínimo que sea.

Nos dice Bobbio que "la categoría fundamental del ser del hombre es el cuidado",[57] la precaución para no dar un paso en falso, el cual, sin embargo, daremos una y otra vez; es una verdad ineludible. El cuidado es la anticipación de lo posiblemente venidero a través del examen detallado de las experiencias pasadas que

---

[55] George Steiner, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Traducción de María Condor, México, Fondo de Cultura Económica, Siruela, 2009 (Centzontle), pp. 17-18.
[56] *Ibid.*, p. 30.
[57] Norberto Bobbio, *op. cit.*, p. 32.

han dado cauce al presente. (¿Llegará el momento en que Juan, tal como su padre, sienta la imperiosa necesidad de deshacerse de Luisa para concretar un nuevo amor? ¿Qué vidas deben cancelarse y cuántas otras ser trastocadas para que una nueva vida, tal como la suya tantos años atrás, sea posible?) Se plantea el cuidado no como una condición de temor que conduce al hombre a dar la espalda a sus problemas, sino como una condición inherente al hombre que sabe lo peligroso que es elegir una sola opción. "El cuidado es el ser mismo del hombre, porque la cualidad característica del hombre es la de estar continuamente empeñado por las posibilidades de sí mismo; el hombre, en su ser, se está anticipando a sí mismo y, por consiguiente, siempre se está sobrepasando a sí mismo en razón de que se halla vuelto a ese 'poder ser' […] que constituye su verdadera índole".[58]

Ahora, no es ningún secreto que los temas de *Corazón tan blanco* provienen, en gran medida, de *La tragedia de Macbeth*, de Shakespeare: la intriga, la traición, el matrimonio, la conveniencia del secreto, la pérdida de la inocencia, el arrepentimiento; los corazones tan blancos que, con el paso del tiempo, van tiñéndose sin remedio.

Macbeth, al igual que Juan, cuyo pensamiento es por momentos enfermizo, enfrenta la angustia de no saber si en algún momento tendrá control verdadero de su porvenir: "mi facultad de obrar se hunde en conjeturas / y nada es, sino lo que no es […] Si el azar quiere hacerme rey, pues que sea el azar / quien me corone, sin que yo dé un paso".[59] Comienza a escudriñar, como Juan, las posibilidades y sus consecuencias. Por momentos, para olvidar el peso de las acciones, tanto Macbeth como Juan pretenden dejar sus destinos al azar, como quien quiere borrar el pasado y dejarse llevar por la débil rueda del mundo. Pero si se intenta dejar todo al azar, ¿será que éste defina y dé

---

[58] *Ibid.*, pp. 32-33.

[59] William Shakespeare, *La tragedia de Macbeth*, Traducción y notas de María Enriqueta González Padilla, Prólogo de Alfredo Michel Modenessi, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 (Nuestros Clásicos, 85), p. 115. Acto I, escena III.

fluidez a sus vidas?, y de ser así, ¿en algún momento tendrán ellos algún control sobre su porvenir?

Macbeth y Juan reciben augurios constantemente; al primero le llegan explícitamente de boca de las hermanas fatídicas, quienes, en una de varias ocasiones, le anuncian que recibirá el título de "thane de Cawdor" (algo que inicialmente supondría regocijo y orgullo por el carácter del título nobiliario, pero que más adelante, concebido a partir del significado de su anagrama *cawdor* (coward o *cobarde*), no hará sino recordarle a él, asesino del sueño, y al lector, que sus actos fueron despreciables y cobardes); al segundo le llegan augurios que no son demasiado claros y que él interpreta como posibles y como transferibles a sí mismo, como las muertes de las primeras dos esposas de su padre, o las dobles vidas que llevan los dos "Guillermos" que, de una u otra manera, se cruzan en su vida (uno en La Habana, el otro en Nueva York).

En la escena V del acto I dice Macbeth, mediante una carta a Lady Macbeth: "Cuando ardía en deseos de hacerles más preguntas, se volvieron aire en el que se disolvieron. Mientras permanecía yo absorto en esta maravilla, llegaron misivas del rey, que me saludaron con gran honor como '*thane* de Cawdor', el mismo título con el que antes las hermanas fatídicas me habían saludado, y con que me remitieron al porvenir diciendo, '¡Salve a ti que serás rey!'".[60] Si los presagios se han vuelto realidad, cabe preguntarse si el destino anunciado llegará siempre por sí mismo o debe uno intervenir en él para que llegue al anunciado término.

La angustia de Juan respecto a la trascendencia, al grado de control —real o imaginario— que uno tiene sobre su destino (¿nuestras decisiones son realmente nuestras?, ¿no se trata de actos predeterminados de la existencia que abordamos creyendo nuestros, únicos y originales?); esa angustia puede explicarse con palabras de

[60] *Ibid.*, p. 121. Acto I, escena V.

Levinas, quien dice que hay "una noción —la *Geworfenheit* […] que suele traducirse como desamparo o abandono […] Es como si el existente no apareciese más que en una existencia que le precede, como si la existencia fuese independiente del existente y el existente que se halla arrojado no pudiese jamás convertirse en dueño de la existencia".[61] También Mateu, el guardia del museo del Prado que quería quemar un Rembrandt porque no había en él ninguna progresión, expresa su frustración por no poder cambiar lo que hay allí, lo que ya está hecho: "'Eso es lo malo', dijo, 'que fue pintado así para siempre y ahora nos quedamos sin saber lo que pasa, ve usted, señor Ranz, no hay forma de verle la cara a la chica ni de saber qué pinta la vieja del fondo, lo único que se ve es a la gorda con sus dos collares que no acaba nunca de coger la copa.'". (p. 152) Y esta angustia por descubrir si nuestra influencia es real en el desarrollo de nuestro destino la expresa más adelante el mismo Juan:

> […] por qué decir, por qué callar, por qué negarse, por qué saber nada si nada de lo que sucede sucede, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, volcamos toda nuestra inteligencia y nuestros sentidos y nuestro afán en la tarea de discernir lo que será nivelado, o ya lo está, y por eso estamos llenos de arrepentimientos y de ocasiones perdidas […] O acaso es que nunca hay nada. (p. 247)

El pasado, el presente y el futuro están siempre conectados, determinándose de atrás hacia adelante, sin pausas ni concesiones. El pasado define a los otros dos tiempos, cada uno se queda marcado por éste en distintos grados, tal como lo expresa Ranz al confesar a Luisa la verdad detrás de las muertes de sus dos primeras esposas:

[61] Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, p. 83.

> ‘Yo seguí adelante, he seguido haciendo mi vida con la mayor ligereza posible, e incluso me volví a casar por tercera vez, con la madre de Juan, con Juana, que nunca supo nada de todo esto y tuvo la generosidad de no acosarme nunca a preguntas […] Quise mucho a Juana, pero no como a Teresa. La quise con más cautela, con más miramiento, no con tanta insistencia, más contemplativamente si vale decirlo, más pasivamente. Pero a la vez que seguí adelante sé que también me quedé parado en aquel día en que se mató Teresa. En ese día, y no en el otro anterior, es curioso cómo importan más las cosas que le pasan al otro sin nuestra intervención directa, más que las que uno hace, o comete. Bueno, no siempre es así, sólo a veces.’ (p. 341)

Ranz termina incorporándose a la débil rueda del mundo y, en cierta medida, se deja llevar hacia el porvenir. Pero hay un hecho impactante en su pasado por el cual cierta parte de sí mismo se queda anclada al pasado y determina su forma de enfrentar la vida desde entonces. Aparece el *cuidado* que ya hemos mencionado, se maneja Ranz “con más miramiento” porque del pasado ha aprendido y teme repetir actos insoportablemente dolorosos. Esta eterna conexión entre los tiempos determinaría todo lo que se comete u omite en una vida, incluso el hecho de que Juan y Luisa visitaran La Habana durante su viaje de novios y, por tanto, este último percibiera el hecho como una mera coincidencia llena de significados por desvelar.

Levinas ejemplifica esta eterna conexión entre lo que concebimos como presente, pasado y futuro, con el insomnio: “Lo característico del insomnio es la conciencia de que no hay descanso final, es decir, de que no hay medio alguno de abandonar la vigilia en la que nos mantenemos. Vigilia sin objeto. Mientras estamos fijos, perdemos la noción de nuestro punto de partida y de llegada. El presente queda adherido al pasado, es todo él herencia del pasado […] El tiempo no parte aquí de punto alguno, tampoco se aleja ni se difumina”.[62] Al pensar en la configuración de la vida, podemos asegurar que nadie nunca sabrá con certeza qué circunstancias lo definieron ni

[62] *Ibid.*, p. 85.

por qué ha sido todo tal cual ha sido y no de otra manera. Volvemos a la idea de lo posible, ahora en palabras de Ferreira, quien explica claramente la manera en la que concibe la configuración del destino, algo muy cercano a la concepción que tiene el protagonista de *Corazón tan blanco*. Se trata del infinito de posibilidades que existen por elegir y ante las que se nos va la vida en un interminable proceso de discriminación, cuando en realidad la vida termina por ser lo que es y lo elegido pasa a ser equivalente a lo desechado:

> La dimensión de lo posible es la de lo máximo que se puede imaginar, el no ser es aún el ser ya siendo todo […] Lo absoluto de lo terrible y de la amenaza. El instante de la revelación que va a abrirse. La fascinación y el miedo. El anuncio del destino […] Tengo en mí más posibilidades que todas las realizaciones que haya podido realizar. Pero lo más insoportable es que esas realizaciones dejen absolutamente intactas esas posibilidades.[63]

O, finalmente, podemos quedarnos con las palabras del mismo Marías en otra de sus obras:

> O son los atajos y los retorcidos caminos de nuestro esfuerzo los que nos varían y acabamos creyendo que es el destino, acabamos viendo toda nuestra vida a la luz de lo último o de lo más reciente, como si el pasado hubiera sido sólo preparativos y lo fuéramos comprendiendo a medida que se nos aleja […] se ve la vida pasada como una maquinación o como un mero indicio, y entonces se la falsea y se la tergiversa […] cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos […] Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido.[64]

---

[63] Vergílio Ferreira, *Pensar*, Traducción de Isabel Soler Quintana, Barcelona, Acantilado, 2006, pp. 104, 161.
[64] Javier Marías, *Mañana en la batalla…*, pp. 151, 352, 353.

2.1. PASADO Y RECONOCIMIENTO EN EL OTRO

Al inicio del capítulo 2. comenzamos a vislumbrar el papel que, dentro de los proyectos y la configuración del destino, juegan las vueltas al pasado y el reconocimiento de uno en los demás. Para profundizar el análisis iniciaremos este apartado con la concepción que tienen MacMurray y Levinas de la relación entre uno, el *ser*, y el *Otro*, un existente extraño a mí, externo a mi existencia. Asimismo, continúan dando pistas de cómo se configura la identidad de cada ser a través del tiempo.

Antes de llegar al momento en que un sujeto se reconoce en otro, es bueno que ofrezcamos un resumen de la manera en que MacMurray concibe la evolución, desde el interior hacia el exterior, de la relación del yo con algo o alguien más. Nos dice que en el terreno práctico cualquier filosofía válida debe satisfacer dos condiciones: consistencia teorética y suficiencia práctica. Lo que el sujeto, basado en su experiencia, prevé, no siempre coincidirá con el desarrollo real de la práctica y en muchas ocasiones no pasará de la figuración ni se concretará.

Lo anterior puede comprenderse mejor cuando analizamos la distinción entre el yo-sujeto y el yo-agente que nos plantea MacMurray. En esencia dice que el yo-agente es la parte del yo que actúa, que está en movimiento, mientras que el yo-sujeto es la negación, respecto a la acción, del primero, pues se resguarda en la reflexión. Así, la unidad constitutiva del yo se logra con la autoafirmación y autonegación derivadas de ambos componentes. El yo buscará constantemente la integración de este dualismo y su tan ansiada congruencia teorética y práctica. En esta búsqueda, sin embargo, existe la angustia, tan bien conocida por Juan y Ranz, de que, a pesar de tomar las decisiones con la mayor sensatez posible, lo correcto no puede concebirse sin el conocimiento de lo

incorrecto, lo cual necesariamente significa que el mal, el desastre o el perjuicio están presentes en la intencionalidad de los actos.

Para hacer de la percepción sensorial la base del conocimiento, hay que asimilar lo material a lo mental, lo práctico a lo teorético, integrar la acción al campo de la reflexión. En primera instancia nos dice MacMurray que nuestra visión no tiene efecto causal sobre el objeto que vemos, es sólo un acto de receptividad. Entonces, se pregunta, ¿cómo podemos acercarnos, con nuestro conocimiento, a otras existencias?

La existencia del momento y fuente de toda la experiencia que va haciéndose pasado es el "yo hago", el sujeto en acción. En esta construcción de la experiencia, lo Otro es aquello que opone resistencia al yo y que pone límites a su existencia. "La distinción de yo y Otro es la conciencia de ambos; y la *existencia* de ambos está dada por el hecho de que su oposición es una oposición práctica, no teorética".[65] Es decir, primero debe haber un conocimiento práctico y una conciencia de lo que determina al Otro y en qué medida limita al yo, para poder realizar reflexiones y proyecciones del Otro desde el pensamiento, la no-acción. Podemos decir que en este aspecto falla Juan al intentar anticipar los futuros movimientos de quienes lo rodean y la forma en que estos posibles actos afectarán el desarrollo de su vida. Falla porque si bien conoce a su padre y tiene establecida una relación con él, no está en contacto ni adquiere conocimiento de aquellos secretos de Ranz que directamente han puesto en marcha sus presentimientos de desastre; su anticipación del porvenir está fundamentada en un conocimiento sesgado. La conclusión verdaderamente fundamentada llega hasta que Juan por fin descubre el secreto, aunque no por acción directamente suya; ahora puede reflexionar, decidir y actuar, pues está en condiciones de asimilar lo teorético a lo práctico.

[65] *Ibid.*, p. 117.

Propone Levinas que el ser se incorpora a un ámbito de verdadero conocimiento al entrar en relación con un ser extraño; es decir, cuando deja de ser sólo *yo* y establece contacto con el *fuera del yo*. El sinfín de imágenes que se propagan desde el *yo* me constituyen y, a su vez, entran en comunicación con el Otro, por lo que éstas forman parte también del Otro, el cual nos limita y nos determina y, asimismo, nosotros lo determinamos y le imputamos determinaciones originadas en el reconocimiento que tiene lugar al entrar en contacto con él.

La angustia de Juan viene dada por este reconocimiento en el Otro, tanto el proyectado hacia el pasado como el de su situación actual. Todo puede reflejarse en uno y todo se proyecta hacia el futuro, pues

> la identidad del Yo […] se abre como un porvenir, cuya noche no es otra cosa sino la opacidad producida por el espesor de transparencias superpuestas. La memoria pone nuevamente el pasado mismo en este porvenir en el que se aventura la búsqueda y la interpretación histórica. Las huellas del pasado irreversible son concebidas por signos que garantizan el descubrimiento […] toda experiencia se convierte de inmediato en 'constitución del ser'.[66]

En este sentido recordemos los cambios que van teniendo lugar en la casa de Juan y Luisa por influencia de Ranz: suceden cuando el primero está ausente y por lo cual se siente excluido de su propia vida y, a la vez, comienza a ver posibilidades de su pasado en su vida presente:

> En cierto sentido me molestaba encontrarme con esos mínimos cambios ya realizados, no asistir a ellos […] Tampoco me gustó ver que nuestra nueva casa, cuyas posibilidades eran infinitamente variadas, iba reproduciendo aquí y allá un gusto que no era el de Luisa ni tampoco el mío exactamente, aunque yo estuviera acostumbrado a él y lo hubiera heredado en parte. La nueva casa

[66] Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, pp. 48-49.

> se iba pareciendo un poco, iba recordando un poco a la de mi infancia, es decir, a la de Ranz […] Mi mesa de trabajo, para la que yo había dado sólo instrucciones vagas, fue casi una réplica de la que veinticinco años antes mi padre había encargado con instrucciones muy precisas a un carpintero de Segovia… (pp. 105-106)

Juan teme reproducir el ambiente de su vida pasada y quedar excluido de su propia vida presente. Aun sin conocer los secretos de su padre, teme verse reflejado en él y asimilar el devenir de su vida con la de su progenitor. Los elementos materiales, concretos, a través de las repetidas apariciones, son la primera vía del reconocimiento y la asimilación; si los muebles y el orden de éstos reproducen una vida pasada, es posible que la configuración misma de esa vida se repita y Juan pase a interpretar un papel muy parecido al de su padre. El desapego hacia él es muy marcado. Veremos en los subcapítulos 2.2. y 4.2. cómo las constantes apariciones de ciertos elementos, con el significado que a cada uno le atribuye Juan, llevan al protagonista a generar asociaciones entre diversas situaciones, las cuales se erigen como augurios del porvenir.

Por otra parte, podemos establecer que Ranz, al realizar la tan citada pregunta "¿Y ahora qué?", intenta prevenir a Juan de esta posible asimilación de destinos. Dicha pregunta hace consciente la cancelación del pasado y pone súbitamente al sujeto en un presente concreto e ineludible. El futuro abstracto, aunque aún desconocido, comienza a concretarse. Ranz conoce el peso y significado de los hechos desencadenados a partir de esa pregunta, cuando debe uno comenzar a tomar decisiones y asumir las responsabilidades adheridas; Juan, en el mejor de los casos, sólo puede sospecharlo; por eso su padre intenta, aunque no con mucho ahínco, prevenirlo.

El pasado de Juan, en especial el anterior a él mismo, es la anticipación de lo que puede llegar. Su presente y su futuro están fundados en la base del tiempo que lo precede. Por esta razón algunos hechos pueden ser, en cierta medida, adivinados, pero la

angustia reside en la ausencia total de certeza y en la desesperante sensación de que no hay control del desarrollo de nuestra propia vida y el impacto que tendrá en otras tantas:

> Un posible es, en primer lugar, una apertura al porvenir y, al mismo tiempo, es un reconocimiento auténtico del pasado, a más de ser la unidad de éste con aquél. Dicha unidad es el presente. Toda cosa que *es*, es, en cuanto tal, un esquema de proyectos, capacidades, actividades, esperanzas, temores, preocupaciones que se refieren al futuro. Pero […] reciben su peso y contenido concreto de lo que *ha sido*; el pasado condiciona y estimula el porvenir no en el sentido de que lo determine […] sino en el sentido de que condiciona y limita su esfera.[67]

En esta relación que se establece con ese Otro que está fuera del yo, debemos tomar en cuenta otra característica dentro de la enorme gama de asimilaciones mutuas que se operan en el reconocimiento. El sujeto que, como Juan, busca abarcar y comprender en el mayor grado posible la mente, el pasado y el porvenir del Otro, vive siempre una "enfermiza obsesión por 'abrir' puertas de entendimiento que nos permitan acceder a esos otros mundos que nos son extraños o poco habituales. O bien esa angustia permanente por tratar de saber en dónde estamos parados, con quiénes convivimos, con qué medio podemos penetrar en la mente, el corazón y la vida ajena para que nos entiendan".[68] Esta condición, antes que empatía o solidaridad, León Vega la emparenta con la voluntad de poder sobre el Otro, lo cual es cierto cuando consideramos que Juan no maneja su obsesiva necesidad de interpretar las historias ajenas con el fin de respaldar desinteresadamente al Otro, sino como una obsesiva necesidad de controlar, a través de una ilusoria obtención de conclusiones, las circunstancias en aras de esquivar, tanto para sí mismo como para sus seres queridos, cualquier asomo de tragedia anunciado en la posible repetición de vidas ajenas.

---

[67] Nicola Abbagnano, *op. cit.*, p. 55.
[68] Emma León Vega, *Sentido ajeno…*, p. 50.

Debido a que en los agentes externos está latente la posibilidad del espejo, el sujeto buscará evitar todo aquello que se refleje como perjuicio o que no se juzgue conveniente, y se hará todo lo posible por asir como nuestro lo que se considere benéfico. El caleidoscopio de posibilidades que se abre con la presencia de alguien más es perturbador, de allí la cautela con que Juan se conduce ante cada hecho que corrobora en la vida del Otro, por ejemplo, la disociación tan evidente que marca con la figura de Bill en Nueva York, en la cual, sin embargo, no puede evitar proyectarse por algunas similitudes (ambos son españoles que viajan constantemente fuera de su país) y por la innegable posibilidad mediante la cual él mismo podría pasar a interpretar ese papel.

El sujeto pone en marcha su conciencia y se mueve hacia el Otro para reconocerse y abandonar su espacio íntimo de encierro; sin embargo la percepción que se tiene del Otro puede estar distorsionada por la necesidad de autocomplacencia y de explicaciones que se adapten a las propias circunstancias. Así "el riesgo casi insalvable está en convertir esa realidad extraña en algo totalmente diferente; en alimentar la actitud deplorable de hacer esas transformaciones en beneficio ajeno. Cuando por fin nos enfrentamos directamente a esa realidad para vivenciarla, nos damos cuenta que no sólo tenemos una visión reducida […] tampoco tenemos recursos para captar —según Levinas— la 'absoluta radicalidad' del Otro".[69]

Ahora, para entender mejor el carácter del tiempo en la concreción de las posibilidades, volvamos a MacMurray. Menciona que el pasado es lo ya hecho, lo real, mientras que el futuro no es real sino sólo la posibilidad de serlo y no debe definirse como lo que necesariamente será, ya que nada garantiza con certeza absoluta que algo suceda. El futuro es incertidumbre y especulación, mientras que el presente es el momento de la acción, que va convirtiéndose en pasado y se dirige hacia el futuro.

[69] *Ibid.*, p. 53.

El pasado es lo único que está determinado; el futuro comienza a adquirir forma y cierta determinación sólo a partir de que las acciones del presente van integrándose al pasado y abriendo el camino para el futuro mismo. Por esta razón podemos afirmar que la actitud de Juan no es determinista, ya que no se abandona a las circunstancias, sino que, sabedor de la importancia de sus actos, intenta siempre conocer, anticipar y actuar de la manera más sensata posible. Lo que en ocasiones puede vislumbrarse como determinismo en su vida, dado éste por una especie de herencia de desastre que le transmite el padre, no es más que las limitaciones dadas tanto por sí mismo y sus elecciones en la vida como por la limitación del campo de acción que significa la presencia del Otro.

El presente es "el 'aquí-y-ahora', mi único punto de acción, porque no puedo actuar ni en el pasado ni en el futuro […] Un futuro determinado no es un futuro real. El futuro real es lo indeterminado que es determinado en la acción, y siendo determinado se convierte en pasado".[70] El campo de acción en el presente está basado en la elección de un sinfín de posibilidades y no puede el sujeto moverse en varias direcciones a la vez; de esta elección nace la angustia del protagonista, ya que "su acción, entonces, es la elección de una posibilidad que niega la posibilidad de todas las otras […] Una vez que está hecho yo puedo desear haber hecho otra cosa, pero no puedo hacerla".[71]

Esta conceptualización de la irreversibilidad del tiempo está relacionada con la toma de decisiones expuesta en la primera parte de este capítulo, pero se retoma para establecer el grado de responsabilidad que nuestras acciones significan dentro de la relación con el Otro. En este sentido, Teresa puede anhelar fervientemente no haber hablado sin medir sus palabras ni haber instigado, aunque inocentemente, un asesinato; pero una vez hecho, ya nada puede ser modificado. Ranz puede desear no haber

[70] John MacMurray, *El Yo como agente. La forma de lo personal*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 150.
[71] *Ibid.*, pp. 150-151.

interpretado aquellas palabras como lo hizo ni haber asesinado para halagar y entrar en contacto con Otro; sin embrago es sólo un deseo que no cancela el acontecimiento. Juan, por otra parte, desea no verse nunca en una situación semejante de arrepentimiento y se pasa la vida sometiendo a análisis las posibilidades, para que los hechos ya determinados del pasado no pesen tan dolorosamente en su futuro.

Al haber contacto con el Otro se adquiere una carga ética que va más allá de la simple intencionalidad de cada sujeto y que se determina por las similitudes y asimetrías manifestadas en esta relación de sujeción entre ambas partes, la cual brinda al sujeto la posibilidad de colocarse, tal como hemos visto que le sucede a Juan respecto a sus redes de relaciones, en la condición de ser Otro y, por tanto, comprenderlo, asimilarse y reconocerlo desde el terreno de lo personal.

Podemos señalar que la individualidad del sujeto está atada a la elección de posibilidades, lo cual no merma en lo absoluto su libertad. Sin embargo, esta libertad encuentra límites y resistencia en la figura del Otro y en el reconocimiento con él. "Por más simple e inmediata que una acción pueda ser, en tanto *es* acción y no meramente una reacción a un estímulo, entonces está informada y dirigida por una conciencia de lo Otro-que-yo *como otro*; y el terreno de la elección, es decir, la determinación de la acción, radica por lo tanto en el conocimiento que tiene el agente de lo Otro".[72]

Un primer momento de reconocimiento se da con el paralelismo establecido entre el primer capítulo de la novela, en el que se narra el suicidio de una de las niñas, y el segundo capítulo, que nos ubica un año después del viaje de bodas de Juan y Luisa. La búsqueda de respuestas trae consigo coincidencias inquietantes debido al emparejamiento de dos perspectivas y estados separados por muchos años de distancia: Juan y su padre vistos en un momento apenas posterior a sus respectivas lunas de miel.

[72] *Ibid.*, p. 184.

La coincidencia y punto de contacto más significativo entre el pasado lejano (viaje de Ranz) y el pasado reciente (viaje de Juan) es la ciudad de La Habana, que se presenta en la mente del protagonista como un elemento de contagio y transferencia de actos anteriores a él. Para Ranz, La Habana significa una ruptura drástica en un episodio de su vida, mientras que para Juan, quien no experimenta allí más que sensaciones de desastre, es el escenario de la reflexión sobre su vida de soltero, su nuevo estado recientemente adquirido y los padecimientos que experimenta al proyectarse en futuros que se manifiestan trágicos. La Habana es un fantasma que acecha a Ranz desde hace años y que ahora lo hace también con el hijo, no por lo que allí le haya sucedido, sino por los eventos que atestigua y a los que otorga potencial influencia sobre su vida.

Aún en La Habana, sentado al borde de la cama, Juan escucha y analiza lo que sucede en el cuarto contiguo, se hunde en los intrincados caminos de su pensamiento: "Por el *yo pienso* […] nos captamos a nosotros mismos frente al otro, y el otro es tan cierto para nosotros como nosotros mismos. Así, el hombre que nos capta directamente por el *cogito* descubre también a todos los otros […] Se da cuenta de que no puede ser nada […] salvo que los otros lo reconozcan como tal. Para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por otro".[73] Juan se reconoce en otros porque nada predeterminado dispuso que él fuera quien es; bien podría haber sido el Otro, o bien podría comenzar a actuar como el Otro. Frente al espejo está él y lo que ha ido eligiendo como su vida, pero por detrás transita el sinfín de actos, caracteres y vidas que no eligió pero que han sucedido y sucederán nuevamente en algún momento determinado del tiempo:

> Me veía en el espejo de la pared divisoria, es decir, me veía si quería mirarme, porque cuando uno escucha muy atentamente no ve nada […] Aquella conversación espiada estaba agudizando mi

[73] Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 32.

> sensación de desastre, y de pronto me miré a propósito en el espejo mal iluminado que tenía delante […] Al otro lado, más allá del ensombrecido espejo, había otro hombre con quien una mujer me había confundido desde la calle y que tal vez, por tanto, guardaba conmigo cierta semejanza […] Me miré en el espejo y me incorporé un poco, para que mi rostro quedara mejor alumbrado por la distante luz de la mesilla de noche y mis rasgos no se me aparecieran tan sombríos, tan umbrosos, tan sin pasado, tan cadavéricos… (pp. 51, 55, 56)

La asimilación entre personajes —mencionaremos ahora a los femeninos— se hace presente mediante un canto inocente, un murmullo desganado, que se extiende en el tiempo como una tensa línea de unión infinita que enlaza a mujeres de todos los tiempos y lugares. Es el canto de la abuela de Juan, el de Miriam, el de Teresa antes de suicidarse, el de la doncella que fue testigo del suicidio, el de Luisa frente al espejo. Está el canto ininteligible que zumba en los oídos de quien por casualidad va pasando y lo escucha, un canto por distracción que esconde los pensamientos o secretos de quien lo canta:

> ...[la abuela de Juan] canturreaba canciones sin darse cuenta, para distraerse sin el propósito de distraerse, canturreaba sin observar lo que hacía, con la misma desgana y desentendimiento con que Miriam había canturreado ahora ante un balcón entornado, y con el mismo acento. Era ese canto inconsciente que no tiene destinatario […] el mismo tarareo insignificante de mi propia madre cuando se peinaba […] Ese canto indeliberado y flotante debió de ser canturreado en todas las casas del Madrid de mi infancia… (pp. 62-63, los corchetes son míos)

Y está el canto con el cual se asimilan las angustias de las madres que entregan a sus hijas en matrimonio, ese estado tan prolífico para el secreto, la traición, la humillación y la muerte (el robo de la virginidad, el símbolo de pérdida de la inocencia):

> ‘Mamita mamita, yen yen yen, serpiente me traga, yen yen yen.’ […] ‘Mentira mi suegra, yen yen yen, que estamos jugando, yen yen yen, al uso de mi tierra, yen yen yen.’ A la mañana siguiente, cuando la madre y ya suegra decidía entrar en la habitación de los novios para llevarles el desayuno y ver sus rostros de dicha, se encontraba con una enorme serpiente sobre la cama sanguinolenta y deshecha en la que en cambio no había rastro de su infortunada y promisoria preciada hija. (p. 67)

El tormento de Juan radica en que, asimilándose con Guillermo, nada le impediría, en el futuro, planear la muerte de Luisa, tal como nada impidió a Ranz —y esto confirma lo real de la posibilidad—, en un punto concreto del pasado, asesinar a su esposa. Lo que va configurándonos tal como somos se fundamenta en la repetición y paralelismo que se da con otras tantas vidas; así surge el reconocimiento, en el espejo que de uno mismo representa el Otro. No importa qué tan lejana a nuestra realidad parezca cierta situación, no existe ninguna condición preestablecida para que aquélla no se nos asimile ni se incorpore a nuestro andar diario. Todo lo que Juan ve en el Otro puede tarde o temprano incorporarse a su vida, y es probable que suceda sin que él logre notarlo; de ahí el tiento con que avanza y las constantes reflexiones en que se hunde.

Al respecto nos dice Ferreira: “Tenemos en nosotros mismos, como un bloque de mármol para el escultor, una infinidad de modos de ser. Y los vamos siendo en el aprendizaje de la vida y en los mil accidentes de ese aprender. Pero sobre todo, en las mil ideas que los demás proyectan en nosotros para que vayamos sabiendo cosas…”[74] o incluso imaginándolas, porque mientras más conocemos al Otro y más influyen las ideas ajenas en nosotros, más reconocimiento entre pares puede haber, al grado de llegar a imaginar diversas situaciones, tanto las que podrían estar apegadas a la realidad particular de cada uno, como las que podrían ser totalmente ajenas a nosotros. Las

[74] Vergílio Ferreira, *op. cit.*, p. 23.

experiencias, secretos e ideas de quienes integran la vida de Juan alimentan, o contaminan, su percepción del pasado, del presente y de lo que podría ser el futuro.

La inmensa gama de relaciones que se establecen con el Otro tienen su punto de origen y proyección, reconocimiento y trasgresiones, en esa línea imaginaria de división que Gilda Waldman nos presenta como la *frontera*, donde hay una delimitación que incluye y, a la vez, excluye; que contiene el límite entre un *Nosotros* familiar y el peligroso terreno de la "no pertenencia". En el límite de la frontera "todos somos el Otro, pues éste es nuestro espejo constitutivo en relación con el cual nos definimos. Cruzar la frontera significa que mi morada se nutre y sostiene de los diálogos y las disputas con el Otro. Ella es el espacio donde se accede al reconocimiento propio a través del conocimiento ajeno".[75] El sujeto comienza a definirse a través de establecer una caótica relación de intercambios con el Otro. El caos se genera a raíz de las convergencias y divergencias, coincidencias y desbordamientos.

Vale la pena anotar una frase más de Waldman, que ilustra, casi como si de *Corazón tan blanco* hablara, la importante estela de experiencias y misterios que Ranz guarda y que Juan tanto teme descubrir: "En sus horizontes infinitos [del Otro, de Ranz], se pueden encontrar ruinas, fantasmas o trazos de quienes por allí cruzaron".[76]

Para dar paso al análisis de los presentimientos de desastre que padece el protagonista de la novela, después de reconocer que el pasado juega un papel de suma importancia en el devenir de nuestras vidas, y después de enfrentar las dudas y las angustias que el día a día genera, Juan sabe que lo único seguro del futuro es la muerte perder la posibilidad de continuar decidiendo y actuando. El peso de sus acciones y de sus responsabilidades aumenta porque su muerte y la del Otro pueden aparecer y

---

[75] Gilda Waldman, "El rostro en la frontera", en Emma León Vega *et al.*, *Los rostros del otro. Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*, Barcelona, Rubí, México, Anthropos, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 (Autores, Textos y Temas, Ciencias Sociales, 65), p. 10.
[76] *Ibid.*, p. 11. (Los corchetes son míos)

cancelar el presente de quien la encuentra. Existe siempre la posibilidad de que sea él, Juan, quien cause una muerte y corte de tajo el presente del Otro: "El ahora supone que yo soy el dueño, dueño de lo posible, dueño de captar lo posible. La muerte nunca es ahora. Cuando la muerte existe, yo ya no estoy […] Nos sucede un acontecimiento sin que tengamos absolutamente ningún *a priori*, sin que podamos, como hoy se dice, tener el más mínimo proyecto. La muerte es la imposibilidad de tener un proyecto".[77]

Ante esta perspectiva, hacia el final de *Corazón tan blanco* nos encontramos con un Juan que se ha decidido en buena medida por ahuyentar el pensamiento del futuro abstracto y, por consiguiente, los presentimientos de desastre que con él pueden venir. En ocasiones aún se da el gusto de divagar y preguntarse por el futuro, pero sin analizar demasiado las probabilidades de concreción que sus preguntas le planteen:

> Ahora mi malestar se ha apaciguado y mis presentimientos ya no son tan desastrosos, y aunque aún no soy capaz de pensar como antes en el futuro abstracto, vuelvo a pensar vagamente, a errar con el pensamiento puesto en lo que ha de venir o puede venir, a preguntarme sin demasiada concreción ni interés […] Sé, o creo, que lo que haya sucedido o suceda entre Luisa y yo no lo sabré tal vez hasta dentro de mucho tiempo, o quizá no me toque saberlo a mí sino a mis descendientes, si tenemos alguno, o a alguien desconocido y ajeno y que acaso tampoco se encuentre aún en el codiciado mundo, nacer depende de un movimiento, de un gesto, de una frase pronunciada en el otro extremo de ese mismo mundo. (p. 367)

Juan termina por reconocer que todo es posible y nada está totalmente bajo nuestro control. Cualquier acontecimiento, por mínimo o insignificante que parezca, tendrá sus orígenes en secuencias de actos muy diversas y sus consecuencias tendrán desenvolvimientos tan inesperados como imprevisibles.

[77] Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, pp. 113, 115, 116.

2.2. EL PELIGRO DE SABER: PRESENTIMIENTOS DE DESASTRE

Todos los apartados del presente trabajo están estrechamente relacionados y no es posible tratar uno sin tocar asuntos que, más detalladamente, podrían pertenecer a otro. Esto sucede porque no hay barreras infranqueables ni límites precisos entre las diversas categorías aquí postuladas; necesariamente deben estar en contacto, pues tanto se complementan como se contaminan unas a otras.

En esta oportunidad seguiremos considerando el papel de las posibilidades en el desenlace del destino personal y continuaremos encontrándonos con la influencia que el pasado y el reconocimiento en el Otro ejercen en las decisiones que configuran la vida de uno. No obstante, ahora el análisis está enfocado en las consecuencias del conocimiento, de estar enterados de algo y convertirnos en testigos y cómplices de los hechos que formarán parte de nuestra experiencia. A partir de esto, de saber, nos dice el protagonista de *Corazón tan blanco*, se desencadenan augurios y presentimientos de desastre que, en mayor o menor grado, deberán ser confirmados o desechados.

Veamos la siguiente afirmación de Álvaro Fernández: "Ranz luce como joven cuando ya no lo es, mantiene sus secretos a salvo y puede seguir adjudicando a su hijo el rol de niño. La permanencia de los roles entre padre e hijo valida el funcionamiento del silencio como recurso protector".[78] En el subcapítulo anterior ya habíamos mencionado el papel protector que respecto a los secretos juega Ranz con su hijo, pues lo ha protegido durante toda su vida del peligro que significa enterarse de lo sucedido en el pasado. Al parecer prefiere que sea él, Juan, y preferiblemente por medio de otras personas, quien vaya descubriendo progresivamente ese pasado y vaya otorgando significado a sus propias dudas y a los sucesos de la vida:

[78] Álvaro Fernández, *op. cit.*, p. 557.

> Hace algunos años, siendo ya adulto, yo intenté preguntarle y me trató como si aún fuera niño. 'Qué te importa todo eso', me dijo, y cambió de tema. Al insistir yo (estábamos en La Dorada) se levantó para ir al lavabo y me dijo zumbón con su mejor sonrisa: 'Escucha, no me apetece hablar del pasado remoto, es de mal gusto y le hace recordar a uno los años que tiene. Si vas a seguir, es mejor que para cuando vuelva hayas abandonado la mesa. Quiero comer tranquilo y en el día de hoy, no en uno de hace cuarenta años.' Como si estuviéramos en casa y yo fuera un niño pequeño al que se pudiera mandar a su cuarto, me dijo que me largara. (pp. 159-160)

Parafraseo a Abbagnano al mencionar que dentro de los proyectos humanos hay los que se realizan tal cual se planearon, los que se logran de una forma diferente a como se habían anticipado, y los que sencillamente no se logran. Esta posibilidad es el aspecto negativo del proyecto humano, sin embargo considero que Juan bien podría añadir que lo verdaderamente terrorífico y angustiante del proyecto humano es la posibilidad de que éste llegue a concretarse, de que lo previsto —y por tanto temido— se realice, comience a diseminar sus nefastas consecuencias y se convierta en un acto irreversible que debe padecerse con su consecuente arrepentimiento.

Saber hace al sujeto testigo y partícipe del hecho y lo contamina. Saber y actuar son dos condicionantes esenciales para que los corazones tan blancos vayan tiñéndose a través de los años; es la obtención de experiencia en sus dos caras: aprendizaje para el desarrollo personal y una llevadera interacción social, y, por otra parte, aprendizaje para engañar, escapar, traicionar y buscar la realización de las ambiciones a costa del Otro. Pensemos que los corazones tan blancos se tiñen de rojo por la sangre que se carga a cuestas: la pérdida de la inocencia y de la virginidad (la canción de la madre que, al entrar al cuarto en busca de su inocente hija, se encuentra con una cama ensangrentada, sobre la cual hay una serpiente), el enfrentamiento con la vida real.

Cuando se trata de un hecho vergonzoso o que trastoca gravemente una vida, los individuos que lo han cometido pretenden negarlo a toda costa, incluso intentan negárselo ellos mismos, pues recordarlo y saber que fueron ellos quienes lo llevaron a cabo, significa una responsabilidad demasiado grande. "El acto, para ambos [Macbeth y Lady Macbeth, o también, en este caso, Ranz] debe esconderse en la más negra oscuridad a fin de que los ojos no sean testigos del Mal que implica: que no haya manera de identificarlo, de nombrarlo".[79] Sin embargo, por mucho que quieran esconderlo, saben que el hecho se llevó a cabo y a partir de entonces se posará insoportablemente sobre sus conciencias.

Contrastemos cuánto pesa saber en ambas situaciones, la de los Macbeth y la de Ranz y su segunda esposa, Teresa. Es posible que la premeditación del asesinato sea lo que salva a los Macbeth de decidirse por el suicidio como escapatoria a sus pesares (al menos justo después de conocer el hecho, pues Lady Macbeth opta por el suicidio más adelante); Teresa, por otra parte, sufre el inmenso impacto que significa el súbito conocimiento de su influencia en el asesinato de otra persona. A pesar de no haber querido saber, termina enterándose y opta por el suicidio, pues no soporta sobre su espalda el peso de una vida interrumpida.

Lady Macbeth intenta convencerse a sí misma, mediante una sentencia a Macbeth, de que, a pesar de ser instigadora del crimen, no reposa sobre ella culpa alguna: "Mis manos están de tu color, mas me avergüenza / lucir un corazón tan blanco".[80] Eventualmente, a pesar de no haber cometido el hecho, el corazón de Lady Macbeth, por conocer la influencia de su instigación en el asesinato de Duncan, se tiñe tanto como lo estaban sus manos la noche del crimen. Es un tormento tan insoportable como el que

[79] Alfredo Michel Modenessi, prólogo a William Shakespeare, *op. cit.*, p. 61. (Los corchetes son míos)
[80] William Shakespeare, *op. cit.*, p. 145. Acto II, escena II.

terminó con la tranquilidad de Teresa: "Aquí está todavía el olor de la sangre. Ni todos los perfumes de Arabia purificarían esta manecita mía ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!...".[81]

Volviendo al protagonista de *Corazón tan blanco*, si saber algo reparte responsabilidades, culpas y arrepentimientos, los presentimientos de desastre y la angustia que invaden a Juan son aún mayores, pues no provienen éstos de un hecho o dato concreto, sino del absoluto desconocimiento respecto al desenlace que tendrán actos suyos y de los demás. Es decir, conoce ciertas situaciones reales, pero su angustia no se basa en lo que éstas son por sí mismas, sino en sus potenciales consecuencias: "La angustia no es el miedo en la acepción común del término, porque el miedo siempre es provocado por un peligro preciso, reconocible; es solamente el 'sentimiento de lo posible'. Es decir, es el sentimiento que acompaña a la consideración del aspecto negativo y nihilizante de todas las posibilidades que se nos ofrecen".[82]

Ferreira nos ofrece su perspectiva respecto al proceso de aceptar o descartar las posibilidades de lo que no conocemos en su totalidad: "Pensamos en una tierra lejana y confusamente admitimos que esa distancia será sensible cuando estemos allí. Sin embargo, cuando estemos allí estará lo real que desmitifica lo imaginario, estará el allá, como aquí, en un sitio limitado por un horizonte totalmente presente y desprendido de la ausencia que había en la imaginación […] Todo se solidifica en la concretización de lo real, todo se deshace ahí de su figuración".[83] Todo aquello que Juan presiente, si bien puede estar basado en un análisis de las situaciones que conoce, no es más que la ausencia de una realidad concreta. La distancia espacial y temporal que lo separa de un estado posterior, lo hace reconocerse en situaciones ajenas que sin duda podrían sucederle y que, por su estado de irrealidad presente, lo llenan de angustia.

---

[81] *Ibid.*, p. 233. Acto V, escena I.
[82] Nicola Abbagnano, *op. cit.*, p. 21.
[83] Vergílio Ferreira, *op. cit.*, pp. 90-91.

Tomemos como ejemplo de estos presentimientos de desastre el episodio en que Custardoy hijo, durante cierta noche lluviosa, aparece en la calle observando detenidamente hacia la ventana de la habitación de Juan y Luisa. En ese momento vuelven al pensamiento incesante de Juan escenas similares de las que fue testigo o en las cuales participó, y comienza a buscar respuestas a la presencia de Custardoy. El común denominador: alguien espera algo o a alguien en la calle, mirando hacia una habitación de la que recibirá una señal, una confirmación de que el hecho se ha realizado, de que puede continuar y abandonar la espera.

Al pensar en su estancia en La Habana, Juan imagina que, tal como Miriam hizo, podría él increpar directamente a Custardoy y preguntarle qué hace ahí. Al recordar su deambular por las calles de Nueva York, en espera de una señal de Berta, admite que bien podría ser que Custardoy estuviera esperando una señal de Luisa para subir, para irse, para algo que Juan desconoce, de lo que no es partícipe y que implicaría numerosos secretos escondidos dentro de su propio matrimonio:

> 'Ahora se marchará', pensé, 'al ver las luces apagadas se irá, como yo abandoné mi espera cuando vi apagadas las de la casa de Berta hace no muchos días. Entonces sí era una señal convenida, también yo estuve aguardando un rato en la calle, como Custardoy ahora, como Miriam hace más tiempo […] 'Ahora se irá', pensé, 'tiene que irse para que yo pueda volver a mi alcoba con Luisa y me desentienda de su presencia, no podría conciliar el sueño ni respaldar a Luisa dormida sabiendo que Custardoy sigue abajo. (pp. 259-260)

A pesar de que Juan y el lector conocen el siguiente hecho un poco después, también puede efectuarse una asimilación con el momento en que Ranz, desde una calle en La Habana, cuarenta años atrás, voltea hacia la ventana de su casa esperando ver humo, la señal inequívoca de que su esposa está muerta. Todas estas comparaciones, que se

erigen en la mente de Juan como posibilidades, surgen a partir del conocimiento; sin éste, la angustia por lo posible no llegaría, y por eso Juan rehúye saber, aunque al final termine sabiendo.

Saber algo es una inauguración y una apertura ante lo desconocido. Una vez que sabemos algo no podemos decidir dejar de saberlo; podemos, como el insensato, fingir que nunca lo supimos y engañarnos a nosotros mismos. Sin embargo, no se puede escapar de la responsabilidad que uno padecerá a partir del conocimiento. Recordemos que en la presente tesis no proponemos el sufrimiento de las consecuencias como causales o sinónimos de pasividad. La angustia lleva al sujeto a buscar opciones que puedan alejarlo de ella. La mente de Juan trabaja a marchas forzadas; nunca cae en una inútil pasividad ni evade el conocimiento en busca de un falso bienestar: "Quería disipar la sospecha del todo, uno no quiere tener sospechas pero vuelven a veces aunque se descarten, cada vez con menos fuerza mientras se vive con alguien, tanto si se ha preguntado y se ha oído decir 'Yo no he sido' como si se ha guardado silencio, se trata siempre de debilitarlas". (p. 324) Y al respecto nos dice Levinas:

> El sufrimiento es un puro padecer. No se trata de una pasividad que degradaría al hombre como un ataque a su libertad, pues el dolor la limitaría hasta el punto de comprometer la conciencia de sí y de no permitir al hombre, en la pasividad de su sufrir, más identidad que la de una cosa. La humanidad del hombre que sufre se halla abrumada por el mal que la desgarra, pero de un modo distinto a como le abruma la no-libertad; de un modo violento y cruel, de forma más irremisible que la negación que domina o paraliza el acto en la situación de no-libertad.[84]

El hecho casi ineludible de saber algo adquiere cierto matiz trágico cuando la conciencia de uno, después de realizado un hecho, comprende las implicaciones de una

[84] Emmanuel Levinas, *Entre nosotros…*, p. 116.

propuesta como la siguiente: "hay que preguntarse siempre: ¿qué sucedería si todo el mundo hiciera lo mismo?".[85] Tomar esta pregunta con seriedad pone al sujeto en un enfrentamiento directo con sus responsabilidades; a partir de entonces ya no pueden tomarse decisiones a la ligera ni permitir que la inercia de una rutina las determine. Si pensamos en una decisión tomada irresponsablemente cuyas consecuencias no han sido graves para mí pero sí para *el Otro*, lo que realmente aterra es que si todos hicieran lo mismo, llegaría el momento en que una decisión ajena tomada imprudentemente trastocaría mi vida y la cambiaría sin advertencia alguna.

En este sentido, Juan vive intentando evitar las posibilidades de todo lo que se le presenta como trágico. Su elección de posibilidades no está tan enfocada en proyectos propios; su análisis de las circunstancias no tiene como base decidir qué caminos tomar como ser individual y autónomo. Más bien, la angustia constante en la que se encuentra sumido es producto del miedo que siente por el potencial daño que sus actos pueden traer, especialmente a Luisa. El carácter mayoritario de sus elecciones no es en pro de ambiciones personales, sino en busca de evitar el dolor a aquellas personas en las que ve proyectado y posiblemente repetido el pasado del que, poco o mucho, ha sabido.

No obstante lo mucho que se quiera evitar el sufrimiento, debemos aceptar que es imposible anticipar lo que realmente llegará, eso que se conoce sólo hasta que está sucediendo, el presente. Todo lo que ha tenido lugar en el pasado, tanto lo conocido como lo ignorado, puede asimilarse a la vida de uno sin que antes existiera un augurio de ello. Los presentimientos de desastre puede llegar también por no estar suficientemente enterado, pues todo está en estado latente, en espera de repetirse:

> A veces tengo la sensación de que todos los ayeres laten bajo la tierra como si se resistieran a desaparecer del todo, el enorme cúmulo de lo conocido y lo desconocido, lo contado y lo

[85] Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 17.

silenciado […] una masa ingente de palabras y acontecimientos, pasiones y crímenes e injusticias, de temores y risas y aspiraciones y ardores, y sobre todo de pensamientos, que son lo que más se transmite de unos intrusos y usurpadores a otros".[86]

Ahora, si los presentimientos de desastre se presentan ante Juan una vez que ha sabido algo y ha imaginado todos los desenlaces posibles, el hecho de que en algún momento se cumpla uno u otro puede ser debido a él mismo, a la anticipación tan elaborada que de ellos realiza y a su afán por comprender todas y cada una de las implicaciones de una decisión; es decir, podría suceder que sea él mismo quien eventualmente atrajera a su vida la repetición de un suceso pasado, lo cual es una posibilidad que el mismo Marías explica: "la prevención ante lo que no ha pasado atrae el suceso, las sospechas deciden lo que aún estaba irresuelto y lo ponen en marcha".[87]

A Juan le angustian la traición, el secreto, las infinitas vidas que transitan por el revés del tiempo, las tragedias desencadenadas a partir de una simple palabra, etc. Sin embargo, su mayor angustia viene dada por la posibilidad de *no ser* que se adhiere a la vida misma como integrante inseparable de ésta: la muerte. Pensando en ella como la más constante posibilidad de la vida, tomamos decisiones y ponemos en la balanza nuestras opciones. Lo más natural parece ser la búsqueda por evitarla. Esquivar la muerte lleva al sujeto a actuar en contra de sus propias convicciones y, según sea el caso, a traicionar al Otro. Conforme va descubriendo la verdad detrás de aquellas muertes que hicieron posible su existencia, Juan se ve invadido por una angustia cada vez mayor y aumentan sus precauciones para evitarle padecimientos o tragedias a Luisa:

volví a tener con más fuerza y tal vez más motivo los presentimientos de desastre […] O puede que se tratara de un tercer malestar, uno distinto de los dos que había probado durante el viaje de

[86] Javier Marías, *Negra espalda…*, pp. 225-226.
[87] Javier Marías, *Mañana en la batalla…*, p. 25.

> novios (sobre todo en La Habana) y aun antes, una nueva sensación desagradable que sin embargo, como la segunda, es posible que fuera inventada o imaginada o hallada, la respuesta necesaria pero insuficiente a la aterradora pregunta del malestar inicial, '¿Y ahora qué?', una pregunta que se contesta una vez y otra y no obstante reaparece siempre […] La única forma de zafarse de esa pregunta no es repetirla, sino que no exista y no hacérsela ni permitir que nadie se la haga a uno. Pero eso es imposible, y tal vez por eso, para contestársela, hay que inventarse problemas y sufrir aprensiones y tener sospechas y pensar en el futuro abstracto… (pp. 253-255)

Se plantea el desconocimiento o la ignorancia como salvación a las angustias; sin embargo, sugiere el narrador, una vez que se ha escuchado o presenciado algo, es imposible eliminarlo intencionalmente del acervo del conocimiento. Así, será inevitable para el protagonista construir diversos escenarios en su cabeza en busca de una posibilidad que se ofrezca como respuesta y solución a sus tribulaciones.

Dentro de los presentimientos de desastre que experimenta Juan, la posibilidad de causar una muerte, ya sea intencionalmente o sin premeditación alguna, es lo que más lo atormenta, pues "lo más intolerable es que se convierta en pasado quien uno recuerda como futuro".[88] Juan intenta averiguar en sí mismo y en los actos ajenos el grado de realidad que existe tras la posibilidad de que la imagen de un futuro —aún abstracto— compartido con Luisa no llegue nunca a concretarse porque la vida de esta última sea interrumpida en cualquier momento o decida Juan traicionarla.

Los pasos de la vida se fundamentan en lo que se sabe y lo que no, razón por la cual continuaremos el análisis de los problemas planteados a partir del poder de las palabras, de la instigación y de la distancia entre sólo pensar y hacer; abordaremos la conveniencia del secreto y la responsabilidad que se adquiere al decidir guardar uno.

[88] *Ibid.*, p. 148.

2.3. LA CONVENIENCIA DEL SECRETO: RESPONSABILIDAD

Como ya vimos en el apartado anterior, saber, estar enterado de algo lleva al sujeto a prever posibilidades, asumir responsabilidades por lo escuchado y por lo hecho, conducirse con cautela en cada paso que da. Saber algo también lleva al sujeto a considerar el poder de las palabras y el peso de las acciones, y, según sea la gravedad de lo visto y escuchado, puede decidir si oculta la información como secreto o la comparte con alguien más —ese alguien más se convierte en depositario y partícipe de lo relatado— para que la historia no muera y el hecho no desaparezca completamente.

Analizaremos las diversas implicaciones y consecuencias que llegan con cada una de las dos decisiones: contar lo que se ha escuchado, compartirlo e involucrar en otra decisión de este tipo a nuestro interlocutor, o guardar el secreto, cargar con su peso y significado, y luchar con la constante necesidad de algún día dejarlo salir para transferir a alguien más la responsabilidad de tenerlo en su poder.

El cuidado con que Juan se asume en su realidad se debe a que, a partir de los sucesos que va conociendo, está cada vez más consciente de la posibilidad de trasgresión que una decisión suya puede causar en el Otro o en sí mismo. Asume este peligro desde el momento en que comprende que existe sólo gracias a una serie de rupturas anteriores a su propia existencia. Desde su nacimiento, el desarrollo y condicionamientos de la vida del sujeto están en estrecha relación con el Otro. Puede decidir ignorar este hecho e integrarse a la débil rueda del mundo, o, como Juan, aceptarlo y lidiar con la angustia que se experimenta al reconocerse, por una parte, como individuo y, por otra, como elemento integrado a la existencia de los demás.

Por pensar tan obsesivamente en la serie de hechos que pueden desencadenarse a partir del conocimiento y del recuerdo, Lady Macbeth le dice a su esposo: “doblegas tu

noble fortaleza al pensar / con tanta locura de las cosas".[89] Es decir, el hecho ya ha sucedido y es ya pasado; en adelante, mientras se guarde el secreto, debe evitarse pensar tanto tiempo en lo acontecido, pues el semblante mismo de quien defiende su derecho a ocultar la verdad es capaz de delatar a quien asesinó el sueño, a quien traicionó. Si nadie más está enterado, el tiempo se encargará de borrar el hecho por completo; no obstante, el sujeto deberá cargar con ese peso hasta que sus días en este mundo terminen.

En la obra de Shakespeare, Cawdor (anagrama de *coward*, cobarde) no volverá a dormir tranquilamente porque los demonios de su propia conciencia no dejarán de perturbarlo. Ha asesinado a quien confiaba en él, alguien que en ese preciso momento transitaba por el revés del tiempo, por su negra espalda. Es el peso con el que carga Ranz a partir del asesinato de su primera esposa; adquiere los atributos del mismo Cawdor y desde entonces, tal vez a manera de penitencia autoimpuesta, deberá cargar con el peso de un secreto que lo carcome por dentro.

Todo lo que uno es capaz de hacer se descubre en el reconocimiento con el Otro, reconocimiento progresivo de uno mismo que, en lugar de respuestas concretas, ofrece más incógnitas. Este reconocimiento impregna al sujeto de responsabilidades que debe asumir en tanto que sus actos pueden significar consecuencias en la vida del Otro. Macbeth y Ranz han cometido el hecho y ya no hay vuelta atrás: las vidas trastocadas son muchas y los cambios son súbitos y trágicos. Viene ahora la responsabilidad de decidir si se comparte el secreto o si se guarda para uno mismo, o, incluso, si se deforma y se adapta según convenga a los intereses del involucrado:

> La relación con el Otro [*Autrui*] me pone en cuestión, me vacía de mí mismo y no deja de vaciarme, descubriéndome en tal modo con recursos siempre nuevos […] La puesta en cuestión del Yo por obra del Otro me hace solidario con el Otro [*Autrui*] de una manera incomparable y

[89] William Shakespeare, *op. cit.*, p. 144, Acto II, escena II.

única. No solidario como la materia es solidaria con el bloque del que forma parte […] aquí, la solidaridad es responsabilidad […] El Yo frente al Otro [*Autrui*] es infinitamente responsable.[90]

Veamos un ejemplo de la responsabilidad que se adquiere al entrar en relación con el Otro y de la vulnerabilidad a que éste se somete en cuanto deposita su confianza en uno:

> '… Tienes que ayudarme […] Al fin y al cabo, tú ya me has visto desnuda, es otra ventaja.' […] 'Todo el mundo obliga a todo el mundo', pensé. 'Este individuo Bill ha obligado ya a Berta, y Berta está tratando de obligarme a mí, Bill ha forcejeado, también la ha ofendido y ya la ha humillado antes de conocerse, quizá ella no se da cuenta o en el fondo no le importa, vive instalada en eso, Berta forcejea conmigo para convencerme […] quizá mi deber es ayudar a Berta en lo que me pida, hay que dar importancia a lo que la tiene para los amigos, si me niego a ayudarla la ofenderé, y la humillaré, toda negativa es siempre una ofensa y un forcejeo […] me esforzaba en pensar que estaba filmando aquello para otros ojos, los ojos de 'Bill' o Guillermo, los ojos punzantes e indescifrables del individuo del Hotel Plaza, PH, su mirada penetrante y a la vez opaca sería la que vería lo que yo estaba viendo […] 'El coño', le dije a Berta, y no sé cómo se lo dije, cómo me atreví a decírselo, pero lo hice. 'Nos falta el coño'… (pp. 246, 247, 249, 250, 251)

Berta confía en Juan porque él es depositario de algunos secretos suyos del pasado y ahora lo será de un momento íntimo e incluso humillante que la deja frente a él indefensa y vulnerable. Juan es responsable de hacer posible que un extraño conozca la desnudez y la fragilidad de Berta aun antes de que ella tenga al menos un motivo para confiar en el tipo, "Bill"; es responsable, en cierta medida, de los actos que a partir de entonces se desencadenen y sabe que será responsable de una gravísima trasgresión si ese hilo de confianza tan fino y tenso se rompe. La solidaridad y el reconocimiento que con Berta experimenta vienen de esa misma confianza que ella deposita en él y del

[90] Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, pp. 58, 63.

pasado que los vincula en una intimidad compartida. Juan guarda ahora un secreto y tiene total libertad de elegir si lo cuenta o no.

Derivada de una decisión, la responsabilidad de un acto puede traducirse en culpa, sobre todo cuando las consecuencias resultan dañinas; por contradictorio que parezca, la culpa no aparece tan marcada cuando conscientemente se actúa de manera negativa, pues se planea y se espera anticipadamente el perjuicio. Es el pesar que genera la libertad de elegir; la libertad, como elemento inmanente al ser humano, significa siempre responsabilidad y pocos pueden soportar ese peso.

Como parte integrante de esta libertad de elección, Ranz enfrenta toda su vida la responsabilidad de los actos nefastos del pasado. En dado momento, por diversas razones, que a su juicio eran suficientes, Ranz aparece en las calles de La Habana caminando tranquilamente mientras el fuego consume el cuerpo inerte de su esposa. El asesinato es una decisión: está pensado como la solución para alcanzar un objetivo previsto. Más adelante llega otra decisión: contar el secreto en espera de que el interlocutor se solidarice con quien cuenta y la unión se estreche aún más, pero debido a que es imposible prever los resultados, el desenlace es trágico. Dos decisiones, dos muertes: la primera no genera una culpa realmente insoportable, pues sucede tal cual se planeó; la segunda, por imprevisible y cruel, invade el alma de Ranz con un dolor desgarrador que no lo dejará en paz sino hasta que muera. Las elecciones concretadas ya no pueden modificarse, en adelante hay que vivir con la certeza de haber llevado a cabo el hecho.

Sartre expresa la responsabilidad de la libertad de la siguiente manera: "Así el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia […] Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre.

Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace".[91]

Si la decisión es narrar el hecho, debe tenerse en cuenta el inconmensurable poder de las palabras, que el narrador de *Corazón tan blanco*, a fuerza de revelaciones, conoce tan bien. Éstas, una vez pronunciadas, dejan de estar bajo nuestro control y ya no hay remedio tras haberlas dicho: "Y además no pertenecen [las historias] sólo al que asiste a ellas o al que las inventa, una vez contadas ya son de cualquiera, se repiten de boca en boca y se tergiversan y tuercen, y todos vamos contando las nuestras".[92]

Dentro de la cotidianidad existe un incesante fluir de palabras y de historias que se cuentan como si cualquier cosa, para tener "algo" de qué hablar; como parte de la monótona rutina no se somete a ningún tipo de consideración el significado de lo que se dice. Ante esta verdad, es necesario un escape pasajero, una forma de ausentarse, lograr una abstracción inconsciente y no permitir que los significados sigan bombardeando la atribulada mente del sujeto: "en un mundo en que todo tiene su correspondencia y, lamentablemente, su significado […] Ese tarareo de las mujeres del que se habla, no [el tarareo frente al espejo, cuando no hay tiempo ni necesidad de pensar en nada y en el mundo, momentáneamente, no pasa nada]. En cierto sentido es lo único inocuo, o, si se prefiere, lo único que salva".[93] El sujeto no puede involucrarse siempre en todo lo que escuchará, tiene una vida propia y toda una serie de responsabilidades que atender, tiene demasiados pensamientos respecto a los cuales decidir si mantienen su carácter de intención o si pasan a ser hechos concretos.

Hay cierta distancia entre pensar y hacer, entre tener cierta intención y encaminar los pasos para que un objetivo se logre. Entre el primer punto y el segundo

---

[91] Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, pp. 15, 20.
[92] Javier Marías, *Mañana en la batalla…*, p. 320. (Los corchetes son míos)
[93] Inés Blanca, "Entrevista a Javier Marías", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/elojodelaagujaentrevista.html. (4 de febrero de 2012) (Publicado en *El ojo de la aguja*, núm. 2, mayo de 1992.) (Los corchetes son míos)

existe un recorrido lleno de circunstancias sobre las que no se tiene control y sobre las que deben tomarse decisiones imprevistas que pueden afectar ciertos aspectos de la vida del Otro. Consideremos el siguiente planteamiento como un ejemplo de la huella y las consecuencias de nuestros actos, por mínimos o insignificantes que puedan parecer: partiendo de un extremo aparentemente inocente, podemos imaginar que Guillermo, el hombre de La Habana, ha ido a Cuba, en principio, por negocios; ésa es la intención original, el móvil primario. Al conocer a Miriam e iniciar una aventura amorosa con ella, su intención y su motivo cambian, degeneran; los negocios pasan a segundo término y son ahora una buena pantalla para que Guillermo evite engorrosas preguntas de su esposa en España. La costumbre y los viajes cada vez más frecuentes hacen que Miriam sienta el derecho de ser prioridad de Guillermo, por encima de la esposa madrileña; la intención vuelve a degenerar y, de pronto, se planea la muerte de esta última, cuyo mundo aparentemente no ha cambiado mucho.

Se parte de una intención en principio inocente, pero las circunstancias que se atraviesan presentan al sujeto miles de posibilidades adicionales; es decir, al inicio el sujeto está frente a un solo camino, no obstante, mientras avanza, el camino se divide en un sinfín de ramificaciones y las decisiones deben ir adaptándose al paso. Es la distancia entre pensar y hacer. Dice Levinas:

> La comedia comienza con el más simple de nuestros gestos. Todos ellos comportan una inevitable torpeza. Al extender la mano para acercar una silla, he arrugado la manga de mi chaqueta, he rayado el suelo, he derramado la ceniza de mi cigarrillo. Al hacer lo que quería hacer, he hecho miles de cosas no deseadas. El acto no ha sido puro, he dejado huellas […] De este modo, somos responsables más allá de nuestras intenciones.[94]

[94] Emmanuel Levinas, *Entre nosotros…*, p. 15.

Tener la intención de realizar algo no hace, por sí solo, efecto alguno en los hechos de la cotidianidad. Queda establecida, por ejemplo, la enorme diferencia entre haber querido deshacerse de alguien, sin importar cuántas veces acudió a nuestra mente este pensamiento, y haber asfixiado realmente a ese alguien, pues

> el pensamiento es inmediato sólo para sí mismo. No hace que suceda nada *directamente*, fuera de sí mismo […] [sin embargo] La gran mayoría de los actos y gestos habituales se realizan 'sin pensar' […] El automatismo es pensamiento deteriorado. Pero incluso cuando una acción es 'pensada' con la mayor atención y conciencia […] la secuencia sólo puede ser inferida […] Los actos de pensamiento parecen seguir a representaciones espontáneas y no premeditadas que luego el pensamiento interpreta y 'figura' para sí mismo en el tiempo pasado del verbo.[95]

Es cuando el recuerdo se deforma por efecto del tiempo transcurrido. Entonces, en la decisión de contar o no un secreto entran en juego también la deformación involuntaria del recuerdo y la que es intencionada, según las consecuencias que se busquen al transmitir lo que se sabe.

Antes de tomar la decisión de contar o no un secreto, el sujeto somete todas las implicaciones a un minucioso análisis basado en lo que considere más conveniente para él mismo; ahora, si la revelación o la ocultación del secreto significarán consecuencias para alguien más, éstas serán tomadas en cuenta, en mayor o menor medida, durante el análisis previo a una decisión. Asimismo, es posible que el secreto sea compartido y deba respetarse alguna especie de código en el que entren en juego los intereses, riesgos y demás intangibles de los involucrados. Al final, la decisión no llegará determinada por una serie de valores sociales o culturales (que, sin embargo, sí pueden influir), sino por

[95] George Steiner, *op. cit.*, pp. 49-50. (Los corchetes son míos)

las convicciones del sujeto, quien difícilmente actuará basándose en valores predeterminados que se antepongan a sus deseos y necesidades individuales.

En el caso de un secreto insoportable que oprima la conciencia del sujeto angustiosamente, el hecho de que el acto sea juzgado como bueno o malo no tendrá tanta importancia como liberarse de dicho peso: "Si los valores son vagos, y si son siempre demasiado vastos para el caso preciso y concreto que consideramos, sólo nos queda fiarnos de nuestros instintos".[96] Después de esta decisión llegan más responsabilidades con las que uno debe vivir. En todo caso, si no está uno dispuesto a soportar la responsabilidad que se adquiere al contar y al actuar, puede convencerse a sí mismo de que "lo único seguro sería no decir ni hacer nunca nada, y aun así: puede que la inactividad y el silencio tuvieran los mismo efectos, idénticos resultados, o quién sabe si todavía peores".[97] Si decir o hacer ponen en marcha todo un mecanismo de consecuencias, la mayoría de las cuales ni siquiera notamos, podemos pensar que no decir y no hacer detendrá cualquier influencia nuestra en la vida, pero es tal vez porque tampoco notamos que nuestra inactividad o pasividad son, a su vez, alteraciones dentro de la débil rueda del mundo, y todo esto "nada tiene que ver con la culpa ni la mala conciencia ni el arrepentimiento, nadie hace nada creyéndose miserable en el momento de hacerlo si siente la necesidad de hacerlo, sólo luego vienen el malestar y el miedo".[98]

De todos los secretos que pueden vivir en la memoria de los personajes que habitan *Corazón tan blanco*, la tensión narrativa que lleva a la búsqueda de respuestas se centra en los secretos que guarda Ranz. Son éstos la explicación de la existencia de Juan y su posible revelación es la maquinaria que mantiene en movimiento la narración. ¿De dónde surgen esos secretos? De decisiones y actos, los cuales, si bien son elección de Ranz, vienen dados, en cierta medida, por la insinuación y la instigación que

[96] Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 23.
[97] Javier Marías, *Mañana en la batalla…*, p.147.
[98] *Ibid.*, p. 280.

inconscientemente efectúa sobre él Teresa. Los secretos en cuestión tienen la magnitud de dos muertes. La insinuación de Teresa, aunque muy distinta en su motivación primaria, es tan efectiva como la que opera Lady Macbeth en su esposo. Es el poder persuasivo de las palabras, las cuales son aún más eficientes si vienen pronunciadas por un ser querido. En su mente, Lady Macbeth le habla a su amado: "Apresúrate a llegar aquí para que yo / pueda verter mi audacia en tus oídos / y vencer con el brío de mi lengua / todo lo que te estorba / para alcanzar ese dorado círculo…".[99]

La instigación se logra con la cercanía, incluso con mayor facilidad cuando la confianza que nos brinda nuestro interlocutor es vasta:

> "Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella", me dijo, "y con eso no puede contarse". Recuerdo que al decirlo me puso la mano en el hombro y acercó su boca a mi oreja. No me lo susurró, no fue una insinuación, su mano en mi hombro y sus labios cercanos fueron un modo de consolarme y apaciguarme, estoy seguro […] Era una frase de renuncia y no de inducción […] ('La lengua en la oreja es también el beso que más convence', pensé, 'la lengua que indaga y desarma, la que susurra y besa, la que casi obliga.'). (p. 351)

Teresa expresa una renuncia con resignación, Ranz interpreta una propuesta, una idea de acción.

A pesar de no haber participado en el asesinato, Teresa lamenta el poder de sus palabras y haberlas dicho sin cautela, tan a la ligera. No existió la premeditación que sí está presente en la instigación de Lady Macbeth. Podemos decir que por esa razón la concreción del hecho atormenta más a Teresa, cuyo corazón, sin esperarlo, ha comenzado a teñirse por sentirse responsable de la cancelación de una vida. Tarde o temprano la culpa invade a ambas mujeres, sin embargo, quebranta la voluntad y la

[99] William Shakespeare, *op. cit.*, p. 122. Acto I, escena V

resistencia de Teresa con mayor fuerza. Se padece a sí misma y aparece el suicidio como una manera de ajustar cuentas con la vida:

> No me soportaba a mí ni se soportaba a sí misma por haber hablado a la ligera una vez, sin darse cuenta de que ella no tenía ninguna culpa, no podía detenerla, de lo que yo hubiera oído, ni yo de oírlo […] Pasó unos días de angustia extrema desde que le conté, y creciente, jamás he visto a nadie tan angustiado […] no me hablaba, no me miraba, apenas habló con nadie, hundía la cabeza contra la almohada, disimuló como pudo con otros. Lloraba, lloró sin cesar durante aquellos días, fueron pocos. (p. 337)

Teresa es víctima de sí misma. Tal como sucede con Macbeth, después de la instigación, Ranz lleva a cabo el asesinato y acude de vuelta con su instigadora para comunicarle el hecho. Hay insinuación, maquinaciones, rendición de cuentas y padecimientos derivados de la responsabilidad que significa actuar y saber, tocar fuertemente la vida del Otro: "Miriam trata de convencer a Guillermo para que mate a su esposa enferma, Teresa pronuncia la frase fatídica que llevará a Gloria […] a la muerte y a su propia destrucción y Lady Macbeth induce a su marido a que mate a Duncan. 'He hecho el hecho', exclama Macbeth, un hecho que pesa en el enfermizo cerebro de Ranz como podría pesar un día en el del narrador".[100]

El hecho está ya instalado en la conciencia del sujeto y tiene ya un peso significativo. Ahora, que ese hecho se convierta en secreto o se cuente como cualquier otra anécdota depende de muchas circunstancias, entre ellas el impacto que haya causado en la vida del Otro y en la del sujeto mismo, así como la vergüenza que genera o el miedo que se tiene a ser juzgado a futuro con base en un solo fragmento de la vida;

[100] Juan Antonio Masoliver Ródenas, "Presentimiento de desastre", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/CriticaCTBJuanAntonioM.html. (4 de febrero de 2012) (Publicado en *La Vanguardia*, suplemento *Libros*, 27 de marzo de 1992.)

también influye la posibilidad de que contar tenga aun más consecuencias desastrosas por las que nos arrepintamos durante mucho tiempo más.

El secreto protege y niega algo que va quedándose en el pasado. El efecto del tiempo puede ir deformando el recuerdo y puede llegar el momento en que el mismo sujeto, con o sin intención, relate un suceso totalmente distinto a lo que realmente pasó. El mismo Marías dice que el simple hecho de contar es negar y esconder el pasado, pues la perspectiva agrega nuevos matices al relato y la interpretación que damos al hecho va cambiando según la situación personal del presente. La novela misma, *Corazón tan blanco*, puede ser un recuerdo deformado de lo que intenta recrear Juan; por eso el lector echa mano de sus recursos interpretativos y da sentido a las posibilidades presentadas a lo largo de la obra.

Las palabras se escogen de entre las tantas que tenemos disponibles para cargar el relato del sentido deseado y eso efectúa una deformación de lo narrado. Entran en juego los matices y el énfasis que al pasado aplica la memoria; es "la imposibilidad de saber la verdad […] contar difumina los hechos […] sólo es totalmente verdadero aquello que no se cuenta, lo que no queda contaminado por las propias palabras […] Lo que no se cuenta es quizá lo único existente y la única verdad posible".[101]

La deformación del recuerdo llega también por el intento de dejar el hecho en el olvido, pues se sabe ya irremediable; no obstante, pesará sobre nuestras almas cada día que vivamos. Es el peso que conduce a Macbeth a los tormentos mentales: "Mejor estar con los muertos / a quienes, para lograr nuestra paz, / hemos dejado en paz, / que yacer en el potro / de la tortura mental en un delirio sin tregua".[102] La mente de Ranz es penumbra en la que el recuerdo de aquellas dos lejanas muertes va empolvándose, tal

[101] Palabras de Javier Marías en: María Luisa Blanco, "Entrevista: La única verdad posible es la que no se cuenta", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/EntrevistaCambio16.html. (29 de enero de 2012) (Publicado en *Cambio 16*, suplemento *Letras*, núm. 1, 16 de marzo de 1992.)
[102] William Shakespeare, *op. cit.*, p. 173. Acto III, escena II.

vez al grado de que ni siquiera él mismo sea capaz de recordar lo que tanto tiempo atrás vivió. No relata a Luisa lo que sucedió, sino una versión actualizada y degenerada del hecho real, un hecho que la misma Teresa no conoció íntegramente. Es posible que la mejor manera de haber mantenido viva la verdad fuera contarla indiscriminadamente y repetirla a lo largo de los años, pero la gravedad de la misma obliga a quien la posee a escoger sólo un par de momentos precisos y personas adecuadas para contarla. Es la importancia que, como veremos en el capítulo 4.1, adquiere en la obra Luisa.

Si bien contar niega y deforma, con la narración del hecho Ranz pasa la estafeta a Luisa. Puede ser que lo haga para descansar de la penitencia que ha significado el secreto durante tantos años o para hacer un poco de justicia a la memoria de las dos mujeres que lo padecieron. En este último caso, cuenta para que, después de muerto, las historias de Teresa y Gloria no se difuminen tan pronto ni se pierdan totalmente en el olvido progresivo de los años. A partir de su muerte, la historia de vida de aquella primera esposa es propiedad e invento de quienes la relaten, es imposible saber con certeza quién fue y cómo vivió. En cuanto mueran los pocos que la recuerdan, morirá su memoria: "Y la narraciones que inventamos, de las que se apropiarán otros, o hablarán de nuestra pasada existencia perdida y jamás conocida convirtiéndonos así en ficticios […] Todo lo perdemos porque todo se queda, menos nosotros".[103]

En este sentido, cuando es tiempo de que Ranz —en el papel de quien ha sobrevivido y guarda un fragmento de historia de quienes ya no viven— relate y haga justicia a sus difuntas esposas, Sandoval Zacarías menciona que "el testimonio como mecanismo para activar la memoria se convierte en la principal arma para reconstruir y ordenar una historia; pero también para pagar una deuda contraída con los muertos (o su

[103] Javier Marías, *Negra espalda…*, pp. 20-21.

silencio), y exonerar la culpa de aquel que ha sobrevivido para *contar*".[104] Esto nos conduce a un último análisis: la verdadera conveniencia del secreto, abordada desde las razones por las que Ranz lo guarda para sí durante tantos años y desde el análisis que de esta conveniencia hace Juan a lo largo de la novela. Debemos tomar en cuenta que, así como contar supone diversos grados de redención, no contar también puede resultar conveniente y necesario. Vimos algunas razones por las que el sujeto decide compartir el secreto; analicemos ahora la conveniencia de custodiarlo del conocimiento ajeno.

Hemos dicho que el conocimiento implica responsabilidad; por tanto el sujeto puede considerar dos opciones: no saber para no sentirse responsable o enterarse y acumular conocimiento con avidez, pues todo lo que no se escucha cuando es pronunciado ya nunca vuelve y se pierde para siempre. Según las circunstancias personales del sujeto, deberá poner en una balanza las ventajas y desventajas de ambas opciones y decidir qué adquiere más importancia: saber o no, contar o callar.

Es la constante encrucijada en la que se encuentra el narrador de *Corazón tan blanco*. No sabe si quiere o no adquirir cierto conocimiento, ya que, a pesar de que cada hecho del que se ha enterado ha desencadenado siempre nuevas y más fuertes angustias, está consciente de que nunca más se repetirá todo aquello que no llegue a sus oídos. Al respecto nos dice el propio Marías: "Es muy difícil refrenarse […] de saber algo, sobre todo si se intuye que es importante para uno. Otras veces se tiene la sensación de que es preferible no saber […] Digamos que por el mero hecho de asistir a algo, uno adquiere una responsabilidad. Entonces, es muy peligroso adquirir responsabilidad".[105]

---

[104] Benjamín Sandoval Zacarías, *"Negra espalda del tiempo": Reiteración temática en tres novelas de Javier Marías*, México, Benjamín Sandoval Zacarías, 2008 (Tesis de Maestría en Letras Españolas, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras), p. 61.

[105] Palabras de Javier Marías en: Juan Ramón Iborra, "Entrevista: La maldición del saber", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/EntrevistaConfesionario.html. (29 de enero de 2012) (Publicado en el suplemento dominical de *El Periódico*, 24 de mayo de 1992, y reimpreso en Juan Ramón Iborra, *Confesionario*, Barcelona, Ediciones B, 2001, PP. 150-165.)

Si el sujeto decide velar por la seguridad de su secreto, sólo lo logrará si mantiene dicha decisión con firmeza. Recordemos que de no transmitirlo, el secreto de Ranz se iría con él a la tumba y, por tanto, nunca habría sucedido para quienes permanecen en este mundo. La vida de un secreto depende del insoportable suplicio de nunca revelarlo.

Pensando en los graves hechos causados por Ranz, diremos que la verdadera conveniencia del secreto, gracias al cual nadie se entera ni se convierte en partícipe, está en salvarse a uno mismo del acecho que el secreto mismo, por medio de los señalamientos y la vergüenza ante el juicio del Otro, opera sobre el sujeto. El hecho está por siempre instalado en nuestros recuerdos y la vida sería aun más insoportable si una simple mirada ajena nos recuerda cada día que somos responsables de lo sucedido. Mientras el secreto sea tal, el sujeto se preguntará constantemente qué acarreará para sí mismo consecuencias más nefastas: contar o callar. Si se decide lo primero, tal vez lo mejor sea esperar el momento y a la persona adecuada.

En *Mañana en la batalla piensa en mí* encontramos unas líneas que describen atinadamente las razones por las que alguien como Ranz calla por tantos años:

> a veces son los orígenes lo que se calla o falsea […] en toda biografía hay un episodio ultrajante o desolado o siniestro, algo o mucho —o es todo— que para los demás es mejor que no exista, para uno mismo mejor fingirlo […] las vidas son a menudo traición y negación continuas de lo que hubo antes, se tergiversa y deforma todo según va pasando el tiempo […] con cada persona son unas zonas las iluminadas y otras las tenebrosas, van variando según su conocimiento y los días y los interlocutores y las ambiciones […] Nadie hace nada convencido de su injusticia, no al menos en el momento de hacerlo, contar tampoco, qué extraña misión o tarea es esa, lo que sucede no sucede del todo hasta que no se descubre, hasta que no se dice y se sabe, y mientras tanto es posible la conversión de los hechos en mero pensamiento y en mero recuerdo, nada.[106]

[106] Javier Marías, *Mañana en la batalla…*, pp. 219, 220, 343.

Si tomamos en cuenta lo llevadera que puede ser la vida al no revelar un secreto, es válido pensar en un par de preguntas que podrían rondar en la cabeza de Juan en las diversas situaciones por las que pasa: de tenerlos, ¿revelaría Luisa sus secretos algún día o está esperando a que aparezca la persona indicada para relatarlos?; de vuelta en Madrid, ¿qué le contaría Guillermo a su esposa sobre los viajes a Cuba?; ¿qué partes de su vida cuenta Berta a Juan y cuáles no?, ¿cuántas son reales y cuántas invención? ¿Por qué Ranz no ha vuelto a contar a nadie lo que contó a Teresa hace tantos años? ¿Por qué Berta calla tantas ilusiones defraudadas, vergonzosas? ¿Por qué todos luchamos por parecer siempre fuertes ante los ojos externos que nos escrutan y por qué guardamos celosamente nuestros secretos? Tal vez sea por "la optimista creencia de que las cosas existen sólo cuando se habla de ellas, o, lo que es lo mismo, de que no prosperan y acaban por diluirse si la existencia verbal no se les da ni consiente".[107]

La mirada del Otro posada sobre uno, analizándonos bajo un complejo espectro de acumulación de circunstancias que ese Otro conoce de nosotros, adquiere un enorme peso cuando el relato de nuestra vida puede ser cambiada por la manera en que alguien más relate los hechos. Lo más angustiante es que ese alguien, en contra de lo que planeamos, cuente la verdad de nuestro pasado y, así, exhiba la desesperación con que lo defendíamos de salir a la luz:

> Ves, la propia vida no depende de los propios hechos, de lo que uno hace, sino de lo que de uno se sabe, de lo que se sabe que ha hecho. […] Todo eso ha sido posible porque nadie supo nada, sólo Teresa. Lo que hice fue hecho, pero la gran diferencia para lo que viene luego no es haberlo o no haberlo hecho, sino que fuera ignorado por todos. Que fuera un secreto. Qué vida habría tenido si se hubiera sabido. Tal vez ni siquiera habría tenido vida, después de eso. (p. 354)

[107] Javier Marías, *Todas las almas*, Prólogo de Elide Pittarello, México, Random House Mondadori, 2007 (Debolsillo, Biblioteca Javier Marías, 5), pp. 140-141.

A pesar del suplicio que significa guardar para sí mismo el secreto, Ranz aún cuenta con la certeza y la tranquilidad de que "nada ni nadie puede, de manera verificable, penetrar mis pensamientos […] Ni siquiera la tortura puede arrancarme más allá de toda duda mis pensamientos más íntimos".[108] Incluso si Ranz decidiera compartir su secreto, puede modificar el relato según lo desee. Tiene absoluta libertad de ocultar los detalles que elija, pues una ventaja que ofrece el pensamiento es que, si así lo queremos, nadie llegará nunca a conocerlo con exactitud.

Sólo gracias al secreto la vida de Ranz puede continuar de una manera un tanto apacible, de ahí la constancia y el recelo con que lo esconde, a pesar del tormento interno. A lo largo de la novela, conforme el lector relaciona y analiza los paralelismos que frecuentemente aparecen, podemos decir que "dos soluciones aparecen entonces como efectivas contra lo vergonzoso del pasado: no contar y generar un olvido por omisión, o contar para naturalizar el crimen".[109] De la primera solución es un evidente ejemplo la determinación de Ranz por ocultar su pasado; de la segunda, es la aparición de Luisa, cuarenta años después de cometido el hecho, para restarle importancia al crimen de Ranz y escuchar atentamente, como si se tratara sólo de una historia de entretenimiento, la narración que con tanta dificultad éste lleva a cabo. La intención de ambas soluciones es similar: quitar al pasado y a los secretos la posibilidad de avergonzar dolorosamente a quien los vivió.

Una vez resuelto el enigma, las dudas y las angustias generadas por la búsqueda de respuestas ante la incertidumbre, ambos, padre e hijo, encuentran un poco de calma que parece dar pie a capítulos nuevos en sus vidas, pasajes serenos que, debido a esa misma condición, tal vez no sean tan interesantes de contar. No obstante, el secreto envenenó a Ranz lentamente durante muchos años. Por fuera, en apariencia, era un

[108] George Steiner, *op. cit.*, pp. 27-28.
[109] Álvaro Fernández, *op. cit.*, p. 570.

hombre imperturbable, firme y lleno de determinación. No podía permitirse la libertad —o debilidad— de mostrarse vulnerable: ante un hombre de tal carácter las preguntas llegan con poca frecuencia o eventualmente dejan de llegar; ese carácter repele la indagación ajena. Es la durísima lucha interna que el sujeto libra contra sus propios sentimientos y arrepentimientos; es decir, contra su pasado y contra lo que uno es.

Veamos cómo aquel hombre, aparentemente alegre y desenfadado, que vivió cuarenta años en alerta, cuidando su secreto, y cuyo semblante parecía no sufrir mayores cambios a través del tiempo, envejece súbitamente, encuentra la calma interior y adquiere un aspecto más *humano* después de haber liberado esa opresión:

> Ranz, mi padre, me lleva treinta y cinco años, pero nunca ha sido viejo, ni siquiera ahora. Lleva toda una vida aplazando ese estado, dejándolo para más adelante o acaso desentendiéndose de él, y aunque poco puede hacerse contra la evolución del aspecto y de la mirada (quizá algo más contra lo primero), es alguien en cuya actitud o espíritu nunca vi el paso de los años […] ni pareció vulnerable a los reveses y afrontas que jalonan la existencia de todos los individuos […] Hace casi un año, cuando Luisa y yo nos casamos, ofrecía la imagen de un hombre mayor presumido y risueño, complacientemente juvenilizado, burlona y falsamente atolondrado […] Hace casi un año quien lo hubiera conocido entonces (y Luisa lo conoció poco antes) lo habría visto seguramente como a un antiguo conquistador marchito y rebelde ante su decaimiento, o quizá al revés, como a un mujeriego teórico y nunca gastado […] Lo único nuevo es que ahora lo veo más viejo y menos irónico, casi un viejo, lo que nunca ha sido. Anda con algo más de titubeo, sus ojos resultan menos móviles y centelleantes, menos fervorosos cuando me miran o miran, halagan menos a quien tienen delante; su boca de mujer tan semejante a la mía se le está desdibujando por la arrugas; sus cejas no tienen fuerza para enarcarse tanto; a veces mete los brazos en las mangas de la gabardina, estoy seguro de que el próximo invierno los meterá ya siempre en las del abrigo. (pp. 107, 108, 109, 372)

Las razones para hablar o callar son incontables y tan variables como las situaciones que cada individuo experimenta a lo largo de toda una vida. Por una parte, Ranz calla para evitar la vergüenza y el juicio sesgado, para tener el control de la "verdad" que gradualmente puede ir compartiendo con los demás, para proteger a Juan de las fatídicas consecuencias que, por una especie de transmisión o herencia del pasado, la revelación del secreto puede ocasionar; por otra parte, en un momento de su vida más avanzado, decide contar para hacer justicia a las vidas de sus dos ex esposas y evitar que sus historias sean olvidadas y, por tanto, dejen de existir en cuanto Ranz muera; cuenta para eliminar el peso que el secreto ejerce sobre su alma y cuenta, más de cuarenta años después de cometido el crimen, para darle carácter familiar o cotidiano al hecho y eliminar todo el potencial daño que ese secreto puede causar a quien no lo conoce pero indaga obsesivamente por descubrirlo.

Hacia el final de la novela, cuando Luisa conoce ya el secreto, Ranz decide que si bien Juan se enterará algún día, no será él quien se lo cuente. Si Luisa quiere hacerlo, está bien, es su decisión. Así, el secreto se disemina y deja de ser tal, deja de esparcir sus consecuencias, pero la relación entre Juan y su padre, en una especie de engaño mutuo y consentido por ambos, no se trastorna ni cambia significativamente: "'Juan llega mañana. ¿Quiere usted que le cuente o que no le diga nada?' La respuesta de Ranz fue rápida en llegar, pero las palabras salieron lentas y cansadas, con voz oxidada y ronca como a través de un yelmo: 'Te agradecería mucho', dijo, 'te agradecería mucho que me ahorraras tener que pensar en eso, no sé qué es mejor. Piénsalo tú por mí, si te parece'". (p. 365)

3. INTIMIDAD Y MATRIMONIO

Otra faceta importante en la configuración del destino de Juan es el matrimonio, estado en el que entran en juego elementos ya analizados y otros nuevos, todos los cuales ayudan a incrementar las angustias y las sensaciones de desastre que padece la mente del protagonista. En la relación establecida entre la pareja entran en juego la cancelación del pasado individual de cada sujeto, la soledad en que ambos caen una vez instaurada en sus vidas la rutina del matrimonio, las traiciones potenciales entre los cónyuges y las fraguadas hacia los otros en la intimidad de la habitación.

Juan sabe —y esta idea se afianzará con mayor fuerza en su mente conforme descubra los secretos de quienes lo rodean— que la confianza ciega y la vulnerabilidad (producto ésta de la primera) a las que se entregan los dos integrantes de la pareja son terreno fértil para la traición más despiadada, tras la cual pueden llegar el arrepentimiento y el tormento emocional más insoportables.

¿En qué sentido contraer matrimonio es, para Juan (o para Ranz, Guillermo, Teresa o Luisa, etc.), equiparable a contraer una enfermedad?

> La verdad es que si en tiempos recientes he querido saber lo que sucedió hace mucho ha sido justamente a causa de mi matrimonio (pero más bien no he querido, y lo he sabido). Desde que lo contraje (y es un verbo en desuso, pero muy gráfico y útil) empecé a tener toda suerte de presentimientos de desastre, de forma parecida a como cuando se contrae una enfermedad […] Del mismo modo que una enfermedad cambia tanto nuestro estado como para obligarnos a veces a interrumpirlo todo y guardar cama durante días incalculables y ver el mundo ya sólo desde nuestra almohada, mi matrimonio vino a suspender mis hábitos y aun mis convicciones, y, lo que es más decisivo, también mi apreciación del mundo. (p. 20)

El matrimonio se le presenta a Juan como la cancelación de la vida la rutina individual, y como una inauguración de lo desconocido; entra a una vida compartida de la que tal vez pronto ya no quiera formar parte. "Como acontecimiento, la alianza matrimonial no cumple la función de desenlace que le asignan los relatos tradicionales, en los que corona y premia una trayectoria de búsqueda o pruebas que califican al héroe, sino que, abriendo la historia, adquiere más bien para quien lo vive el sentido de un trance iniciático sancionado por la autoridad paterna."[110] Se deja atrás y se cancela la concepción de la vida infantil e individual durante cuyo progreso el sujeto fantaseaba a su antojo con un futuro abstracto individual; ahora habrá que compartir vida, espacios y costumbres, y adaptar la individualidad a los planes conjuntos de los cónyuges.

Ranz, por una parte, expresa su satisfacción por el matrimonio del hijo y decreta el inicio de esa nueva vida, y, por otra, advierte sutilmente a Juan, mediante la pregunta "¿Y ahora qué?", sobre las incertidumbres que irán apareciendo en el camino. Ante esta pregunta y la inauguración que se vive, "el matrimonio se impone, positivo y reduccionista, como un único camino en el que ya no habrá 'selección ni elección' […] se pierde el azar […] [es] Un *estado* firme que exige una continuidad"[111] y, por tanto, se anula lo espontáneo del acto solitario, compulsivo y, en cierta manera, egoísta. Este rompimiento y transición de un estado a otro hará que nos detengamos en un breve análisis de la *novela de educación* (*Erziehungsroman* o *Bildungsroman*) propuesta por Bajtín, que se dedica a distintos enfoques de la imagen del hombre en desarrollo.

En principio, Bajtín habla de que la enorme mayoría de las novelas muestran un héroe invariable a pesar de los acontecimientos que modifican su vida. En la *novela de*

---

[110] Eleonora Basso, "La repetición en *Corazón tan blanco* de Javier Marías", en http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/740, p. 12. (21 de febrero de 2012) (Publicado en *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, núm. 23, julio-diciembre de 2002, pp. 11-40.)

[111] Mercedes Monmany, "Ventanas abiertas", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/CriticaCTBMercedesMonmany.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado en *Diario 16*, 20 de febrero de 1992.) (Los corchetes son míos)

desarrollo del hombre se vuelven un eje del argumento las transformaciones que sufre el héroe a través del relato; "el tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino".[112] Como parte de esta clasificación, Bajtín habla de un tipo de transformación en el que el héroe va desde un "idealismo juvenil e iluso" hacia la sobriedad de la madurez. Es decir, se trata de un desencanto que transforma el carácter del protagonista y añade reservas, dudas y conocimiento a su experiencia; un desencanto que va tiñendo los corazones que inicialmente eran tan blancos. De todo este progreso el hombre, dice Bajtín, obtiene una lección de sensatez y resignación ante la realidad del camino elegido.

Por otra parte, si bien no podemos enmarcar *Corazón tan blanco* dentro de la *novela de desarrollo biográfico* propuesta por Bajtín debido a que no se presenta el desarrollo cronológico de la vida de Juan a través de todo su aprendizaje, debemos aceptar que, como vimos en el capítulo 2, la narración nos lleva a través de acontecimientos y acciones que van forjando el destino y el carácter del héroe, aunque en este caso Juan no cambie tan significativamente.

En las clasificaciones señaladas, "el desarrollo del hombre transcurría sobre el fondo de un mundo inmóvil, acabado y más o menos sólido […] El hombre allí avanzaba desarrollándose, cambiando dentro de los límites de una sola época […] Se están cambiando precisamente los *fundamentos* del mundo, y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos".[113] En la última clasificación, se ubica al hombre en un tiempo y espacio histórico determinado, no inventado ni abstracto, y se transforma junto con el mundo. En este sentido, estamos conscientes de que Marías rehúye las

[112] M. M. BAJTÍN, "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo", en M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Traducción de Tatiana Bubnova, 10ª edición, México, Siglo XXI, 1999, p. 212.
[113] *Ibid.*, pp. 214-215.

referencias concretas a épocas históricas particulares, pero aquí nos referimos a que toma ciertos escenarios, reales, comprobables podríamos decir, y los puebla con sus personajes; en ese marco y dentro de esas referencias Juan experimenta cambios, conoce historias y modifica sus conceptos del mundo.

A pesar de que Marías menciona reiteradamente que, por mucho que nos esforcemos por escoger un camino único, todo puede suceder siempre y en cualquier momento, debemos reconocer que *Corazón tan blanco* se configura dentro de ciertos escenarios reales (Madrid, La Habana, Nueva York) que adquieren sus propias características y se llenan de significados según las asociaciones que Juan hace; entonces los hechos, con sus muy particulares implicaciones, ya no pueden darse en otro lugar. El mejor ejemplo es La Habana, con los paralelismos y proyecciones que genera en Juan respecto a su matrimonio y la posibilidad de tragedia y traición. Al estar en estos lugares Juan debe "saber *ver el tiempo*, saber *leer el tiempo* en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo".[114]

En esta percepción de un mundo real la vista, el ojo, es la instancia primera del conocimiento. Nos dice Bajtín que "Goethe detestaba las palabras que no reflejaban una experiencia propia de lo visto […] *El ojo que ve* en todas partes busca y encuentra *tiempo,* o sea desarrollo, formación, historia. Detrás de lo concluído (sic.), el ojo distingue aquello que está en proceso de formación y en preparación, con una evidencia excepcional".[115] Juan va más allá de la vista y se aparta del conocimiento concreto al comparar todo lo visto con lo que ya sabe y proyectarlo hacia un futuro que sólo cabe en

[114] *Ibid.*, p. 216.
[115] *Ibid.*, p. 219-220.

el terreno de lo intangible. No obstante, este personaje está en un proceso de aprendizaje y transformación cuyas angustias logrará descartar.

Recordando que el escenario real no necesariamente debe reflejar hechos históricos comprobables sino referirse a una ubicación espacio-temporal identificable, cabe recordar que "en el mundo de Goethe no hay sucesos, argumentos, motivos temporales que sean indiferentes en relación con el determinado lugar espacial donde tiene lugar; no hay sucesos que podrían cumplirse en todas partes o en ninguna".[116] Tal vez por esta razón La Habana y Nueva York se erigen como los dos escenarios en que Juan podría ora efectuar una traición contra Luisa, ora ser objeto de un acto desleal del que nunca llegue a enterarse; Madrid, por otra parte, es la vuelta al espacio de certeza.

La escena del balcón en La Habana, por su gran caudal de significados implícitos, es útil para comprender el contraste que hace Juan de su vida actual, en matrimonio recién contraído, con su individualidad pasada. Al respecto señala Basso: "El encuadre subraya el valor simbólico de esta escena y del episodio en general. En el cuarto a oscuras, Luisa, dormida, se torna 'remota'. Lo próximo se aleja para que irrumpa lo extraño [para que vuelva la tentación de lo que pudo ser de haber continuado Juan siendo él solo]. Juan está asomado al balcón, umbral entre el adentro y el afuera, que pueden considerarse invertidos".[117]

Se presenta el exterior como libertad de acción, como escenario sin barreras para actuar libre e individualmente; el interior, como un cuarto bien delimitado a cuyos límites el sujeto debe ceñirse antes de actuar. Miriam se erige como representación de los muchos caminos por los que Juan, de seguir siendo sólo él o súbitamente decidir que a ese estado desea volver, podría transitar. Luisa puede aparecer como la mencionada cancelación del pasado y del futuro abstracto de Juan en que ella no figuraba, ese futuro

[116] *Ibid.*, p. 237.
[117] Eleonora Basso, *op. cit.*, p. 16. (Los corchetes son míos)

seductor en tanto que desconocido y enigmático. Con la llegada del matrimonio comienzan a aparecer algunas certezas que dan estabilidad a la vida del protagonista.

En *Corazón tan blanco* "el narrador teme al matrimonio por la desestabilización que impone en la construcción del *yo*, en su recursiva soledad; el ingreso de otro que genera un inquietante *nosotros*".[118] Pesa en Juan la idea de ir dejando atrás el *yo* que hasta antes del matrimonio era y el *yo* abstracto del futuro que pretendía ser. La connotación negativa que da al verbo *contraer* puede comprenderse si consideramos las siguientes tres acepciones que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española*: "4. tr. Adquirir costumbres, vicios, enfermedades, resabios, deudas, etc. 5. tr. Asumir obligaciones o compromisos. 6. tr. Reducir el discurso a una idea, a un solo punto. U. t. c. prnl.".[119] Contraer matrimonio puede significar para el narrador caer en un vicio o enfermar, ver reducidas las posibilidades de su futuro a los proyectos que ya no son sólo suyos y quedar encasillado en una vida sistemática; y, lo que más le angustia y que está en estrecha relación con los presentimientos de desastre y la responsabilidad adquirida mediante el reconocimiento con el Otro, enfrentar y asumir las responsabilidades y las consecuencias de sus actos, ya que a pesar de que durante toda la vida éstas afectan y trastocan vidas, en adelante lo harán de manera más directa sobre la vida de su pareja. Veremos más adelante que la posible concreción del abandono y la traición progresa conforme la rutina de la pareja familiariza al uno con el otro a tal grado que entre ambos se asumen como prescindibles en pro de nuevos objetivos individuales.

En La Habana Guillermo asegura a Miriam: "La estoy dejando morir. No estoy haciendo nada por ayudarla. La estoy empujando. No le doy algunas de las medicinas que le manda el médico, no le hago caso, la trato sin el menor afecto, le doy disgustos y motivos de sospecha, la quito las pocas ganas de vivir que le queden. ¿No te parece

[118] Álvaro Fernández, *op. cit.*, p. 545.
[119] Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Vigésima segunda edición, en: http://lema.rae.es/drae/?val=contraer, 2 de agosto de 2012.

suficiente?" (p. 49) A tantos kilómetros de distancia, para Guillermo es demasiado sencillo pensar en la supuesta muerte de su esposa y en el supuesto papel de "catalizador" que él juega para su concreción, pues está tan acostumbrado a ella que mencionar todo esto a la ligera no parece generar mayores consecuencias; además, si sirve para afianzar más su aventura amorosa con Miriam, qué mejor. Allí él establece una nueva relación de intimidad con Miriam y la novedad lo seduce. En el cuarto de hotel, mientras sus cabezas reposan sobre la blanca almohada, que es el diminuto espacio donde se desenvuelve el amorío, Guillermo imagina o planea una traición en pro de un proyecto individual en el que su esposa no tiene lugar.

Los anhelos, los planes pensados para uno mismo, las decisiones —entre ellas las más inciertas y seductoras—; todo eso que Juan teme perder queda cancelado y comienza a ser sustituido por la obligación implícita (¿o es acaso la sensación de compromiso y deuda que se adquiere con el cónyuge?) de inaugurar una vida en conjunto y, como tal, planear un nuevo futuro:

> El problema mayor y más común al comienzo de un matrimonio razonablemente convencional es que, pese a lo frágiles que resultan en nuestro tiempo y a las facilidades que tienen los contrayentes para desvincularse, por tradición es inevitable experimentar una desagradable sensación de llegada, por consiguiente de punto final, o, mejor dicho (puesto que los días se siguen sucediendo impasibles y no hay final), de que ha venido el momento de dedicarse a otra cosa […] Ese *cambio de estado*, como la enfermedad, es incalculable y lo interrumpe todo, o al menos no permite que nada siga como hasta entonces: no permite, por ejemplo, que después de ir a cenar o al cine cada uno se vaya a su propia casa y nos separemos, y yo deje con el coche o un taxi en su portal a Luisa y luego, una vez dejada, yo haga un recorrido a solas por las calles semivacías […] ahora no hay duda de que vamos al mismo sitio, querámoslo o no esta noche, o quizá fue anoche cuando yo no lo quise. (pp. 20, 21, 22)

Y en el mismo tenor continúa más adelante:

> 'Ya no dormiré más solo, más que ocasionalmente o de viaje […] A partir de mañana no habrá las pequeñas incógnitas que durante casi un año han llenado mis días, o han hecho que los días fueran vividos de la mejor manera posible, que es en estado de vaga espera y de vaga ignorancia […] No veré el resultado, sino el proceso, que quizá no me interesa. No sé si quiero ver cómo se pone las medias y las ajusta a la cintura y las ingles ni saber cuánto tiempo pasa en el cuarto de baño por la mañana […] Creo que no quiero esa fase intermedia, como tampoco, probablemente, saber demasiado bien cuáles son sus defectos, ni estar al tanto obligadamente de los que le vayan surgiendo al pasar de los meses y de los años, que ignorarán las otras personas que la vean, nos vean. Creo que tampoco quiero hablar de *nosotros*, decir *hemos ido* o *vamos a comprar un piano* o *vamos a tener un hijo* o *tenemos un gato*…' (pp. 112-113)

A Juan "fundamentalmente le preocupa que los recién casados se comporten como una pareja, que tengan que compartir el mismo destino, y que sobre la ancha cama reposen dos almohadas en vez de una sobre una cama pequeña".[120] Es la almohada común desde donde se verá ahora la vida, ya no desde la almohada individual. En adelante, después de terminada la jornada, Juan llegará inevitablemente a esa almohada que se erige como sinónimo de *compartir*, de contar algo y hacer partícipe de sus experiencias a la otra parte de la pareja. Ya en la cama, durante la breve charla anterior al sueño, no incluir a la pareja en los hechos realizados durante la vigilia, puede llegar a adquirir la gravedad de una traición, por diminuta que esta omisión parezca. Juan sabe que debe relatar, aunque no quiera hacerlo y desee, como sucedía antes del matrimonio, guardar sus pensamientos y secretos para sí mismo. Esa almohada común une y obliga y se convierte en riguroso punto de reunión al final del día. A partir de *contraer*

[120] Paul Ingendaay, "Los oídos no tienen párpados", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/RecepcionenAlemania.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Traducción de C. Canterla, 2 de abril de 1996.)

matrimonio, ambos cónyuges compartirán una misma cama, "con una almohada común por la que se verán obligados a pelear en sueños y desde la cual, al igual que el enfermo, acabarán viendo también el mundo". (pp. 23-24)

La almohada que comparten es símbolo de la relación que los cónyuges sostienen y es el punto en el que convergen las costumbres, vicios, debilidades, proyectos y traiciones que progresivamente se desarrollan dentro del matrimonio. Allí la pareja se protege y se alienta día a día, sin embargo también se cultivan rencores, frustraciones y proyectos de uno ajenos al otro que, por presentarse la pareja como el obstáculo que impide su realización, pueden engendrar odio. Analizaremos en las siguientes líneas cómo la costumbre de la intimidad —*bajar la guardia* ante quien supuestamente nunca nos haría daño— puede degenerar en la traición más abominable.

Simonsen expone la contradicción que encierra el territorio compartido de la almohada común: "The irony is that where loyalty rules, so does betrayal. The most basic and important human relations always rest on betrayal o treason […] The white pillow is the dominating symbol of the ambiguous community established between the two partners".[121] Sobre la blanca almohada (blanca como la inocencia) descansan los amantes, respaldándose el uno al otro y protegiéndose mutuamente durante el sueño, ese estado de la mente tan libre y en el que se es tan vulnerable; sin embargo la ambigüedad aparece cuando los amantes cuentan sin cesar los secretos de todo aquel que no pertenece a ese diminuto universo: se traicionan confianzas ajenas depositadas en uno sin mayor miramiento. Por otra parte, la ambigüedad se acentúa cuando la traición se fragua allí mismo en contra del compañero que descansa a un lado: con esa misma almohada Ranz asfixió a Gloria y asesinó el sueño —como Macbeth con Duncan— y

[121] "La ironía es que allí donde la lealtad manda, también lo hace la traición. Las relaciones humanas más importantes, las básicas, se sustentan en la traición o la deslealtad […] La blanca almohada es el símbolo de la ambigua comunidad establecida entre los cónyuges". Karen-Margrethe Simonsen, *op. cit.*, p. 204. (La traducción es mía)

traicionó vilmente a quien confió en él. La almohada es el territorio donde el alma queda desnuda y desprotegida, donde por fin, terminada la rutina diaria de obligaciones y fingimientos, somos esencialmente nosotros mismos.

Juan está consciente de lo enigmático que puede resultar el territorio del dormitorio y nos dice: "La he visto dormir ya algunas noches, pero no las bastantes para reconocerla en su sueño, en el que por fin a veces dejamos de parecernos a nosotros mismos". (p. 114) Se hace evidente el temor respecto a la Luisa que conoce, a cómo se muestra todos los días frente a él: nunca llegará a conocerla totalmente y, por tanto, el control y la anticipación de sus actos es una mera ilusión. Su temor está fundamentado en las infinitas posibilidades, entre las cuales puede suceder que un día, durante apenas algunos instantes, Luisa sea realmente ella, en su totalidad, y lo traicione como aún no sabe que Ranz traicionó a su primera esposa.

Veamos algunas razones por las cuales los cónyuges no pueden dejar de contar; comienzan con los relatos acostumbrados de cada día y terminan relatando, por la necesidad de llenar el vacío de silencio que asfixia a la pareja, pasajes sensibles e íntimos que les fueron compartidos por alguien más:

> No es tanto que entre dos personas que comparten la almohada no haya secretos porque así lo deciden —qué es lo bastante grave para constituir un secreto y qué no, si se lo silencia— cuanto que no es posible dejar de contar, y de relatar, y de comentar y enunciar, como si esa fuera la actividad primordial de los emparejados […] es que hay tanto tiempo pasado en compañía mutua (por poco que sea en los matrimonios modernos, siempre tanto tiempo) que los dos cónyuges (pero sobre todo el varón, que se siente culpable cuando permanece en silencio) han de echar mano de cuanto piensan y se les ocurre y les acontece para distraer al otro, y así acaba por no quedar apenas resquicio de los hechos y los pensamientos de un individuo que no es transmitido, o bien traducido matrimonialmente. También son transmitidos los hechos y los pensamientos de los demás, que nos los han confiado privadamente […] se traiciona a los demás, a los amigos, a los padres, a los

> hermanos, a los consanguíneos y a los no consanguíneos, a los antiguos amores y a las convicciones, a las antiguas amantes, al propio pasado y a la propia infancia… (pp. 183, 184, 185)

Sirve la almohada compartida para hablar, o simplemente para no callar, y contar incluso aquello que a otros se prometió no contar. Esta traición tiene lugar dentro de una rutina enajenante para la cual es un alivio cualquier hecho fuera de lo común. En esta traición, que no es vista como tal por la pareja, los cónyuges ven la posibilidad de alimentar la relación que sostienen, de ofrecer a su monotonía alguna novedad. En esa almohada el sujeto también se traiciona a sí mismo y hace mofa de quien fue en el pasado con la intención de entretener a quien es el principal elemento de su presente (se reniega del pasado y se desdeña) y a quien ve proyectado como su futuro a largo plazo.

La almohada es blanca como el corazón de quien no ha actuado o aún no conoce las consecuencias de sus decisiones; es blanca porque allí sólo se susurra y se cuenta, no se actúa. No obstante, es un punto de partida para que el corazón comience a teñirse a causa de culpas posteriores, pues lo relatado tal vez disemine pronto sus secuelas. En este tenor, nos encontramos también con Juan analizándose a sí mismo en el otro lado de la moneda cuando, durante una de sus estancias en Nueva York, debe abandonar por unas horas el apartamento de Berta para que ésta reciba a Bill:

> no habían hablado de la arena visible, de qué entonces, tal vez de mí, tal vez Berta le habría contado toda mi historia por hablar de algo, sobre la almohada se traiciona y denigra a los otros, se revelan sus mayores secretos y se dice la única opinión que halaga al que escucha, y que es la desestimación del resto: todo lo ajeno a ese territorio se convierte en prescindible y secundario si no en desdeñable, es allí donde más se abjura de las amistades y de los pasados amores y también de los presentes, como me habría negado y minimizado Luisa de haber compartido con Custardoy la almohada, yo estaba lejos, en otro país más allá del océano… (p. 296)

La angustia es inevitable: Juan puede ser traicionado tanto por Berta como por Luisa. Su posición en ese preciso momento es la de alguien indefenso, ya que, respecto a esas dos mujeres, no tiene ninguna manera fehaciente de saber lo que realmente está sucediendo. Es la angustia de ser un elemento que no forma parte de los canales de comunicación (uno real, el otro imaginario pero posible) que en ese instante se establecen en una almohada: ya sea la que comparten Berta y Bill o la que podrían estar compartiendo esa noche Luisa y Custardoy. Juan se ve convertido en potencial objetivo de una traición y se pregunta qué tan grave puede ésta resultar. Todo son conjeturas y ninguna de estas dos interrogantes obtiene respuesta.

Antes de continuar con las traiciones que existen entre amantes, volvamos sobre la traición de la amistad, que también está determinada por la intimidad establecida entre las partes. Uno se fía ciegamente del otro creyéndose seguro ante cualquier amenaza proveniente del exterior, cuando en realidad el amigo cercano es quien ya ha anticipado el momento más adecuado para llevar a cabo la traición. Macbeth asesina el sueño justo cuando Duncan abandona la vigilia y tranquilamente espera, casi como una certeza total, la llegada del nuevo día. Quien perpetra el asesinato tiene cualquier ventaja a su favor: "Está él aquí bajo doble salvaguarda: / primero en cuanto soy su pariente y su vasallo, / ambos argumentos poderosos contra el crimen; / luego como su anfitrión, / que debería atrancarle la puerta a su asesino, / no agredirlo yo mismo con la daga".[122] El hecho de abandonarse al sueño frente a alguien supone suficiente confianza en ese alguien y se establece un vínculo de intimidad cuya protección requiere de fuertes responsabilidades.

La traición de Macbeth es, por una parte, indigna y falta de honor, y, por otra, sumamente fácil de llevar a cabo, pues resulta mucho más sencillo asesinar a quien sin

[122] William Shakespeare, *op. cit.*, p. 129, Ac to I, escena VII.

precaución alguna nos da la espalda, que a quien incluso de frente se protege fieramente. Esa espalda se muestra a Macbeth (o a Ranz, o a Bill) indefensa, totalmente abierta para recibir la estocada limpia; no se moverá y por eso la trayectoria de la daga no fallará. Ya concretado el hecho no hay vuelta atrás. Es la diferencia y la distancia entre pensar y hacer; la intención se convierte en acto y ya nada puede cancelarlo, no hay forma de volver el tiempo atrás para detener el impulso del brazo. Más angustia aún: si Luisa decidiera traicionarlo, si él a Luisa o si Guillermo matara a su esposa, ya no hay tiempo para rogar que el otro cambie de opinión, ya no hay tiempo para borrar lo hecho, y el arrepentimiento se vuelve insufrible.

Tomemos como ejemplo las siguientes palabras de la diplomática inglesa:

> 'Macbeth cree haber oído una voz que gritaba: "Macbeth does murder Sleep, the innocent Sleep"' (que Luisa le había traducido a nuestro alto cargo como 'Macbeth asesina al Sueño, al inocente Sueño'). 'Pues así', añadió la señora, 'me he sentido yo con mi destitución imprevista, asesinada mientras dormía […] Los peores enemigos son los amigos, amigo mío', le había advertido innecesariamente a nuestro adalid, que iba dejando su senda sembrada de amigos extintos; 'no se fíe usted nunca de los que tenga más próximos, de aquellos a los que pareció que no hacía falta obligar a que lo quisieran a uno. Y no se duerma, los años de seguridad nos invitan a ello, nos acostumbramos a sentirnos a salvo'. (p. 303)

No hay una almohada de por medio con los amigos, pero la cercanía es un arma que otorga suficiente ventaja para causar en el otro un perjuicio tan grave como se desee. Así, si quien se presenta como buen amigo de Duncan es quien menos dificultades tendrá para llegar hasta su vulnerable individualidad, entonces ¿por qué habría Juan de fiarse de alguien que en tanto más cercano más peligroso parece, como Custardoy?

Al considerar como cercana la traición, los miedos y las angustias de Juan se refuerzan. El mismo Marías nos narra en otra novela la manera tan súbita e

incontrolable en que una traición se hace presente, cómo aparece sin la menor anticipación, pues dentro de la rutina diaria de la vida, sintiéndose seguros por la cotidiana confianza, el amante, el amigo, el esposo, la madre… se van a seguir con un día más de sus vidas "pensando a medias en lo que dejaron atrás en casa y en lo que los aguarda en la inacabable jornada, y entonces no será ya la casa la misma casa, cuando la jornada acabe y regresen a ella y quizá el cuerpo querido del que se desprendieron los habrá traicionado".[123] La esencia de la traición radica en que no puede preverse: en las relaciones hay una zona de sombra que, por pequeña e imposible de anticipar, no preocupa demasiado porque normalmente no ofrece mayor sorpresa. Es precisamente en esa sombra, en esa indeterminación de sus vidas, donde tiene cabida la traición.

Steiner también expone la idea de lo desconocidos que entre ellos mismos pueden resultar los amantes. Ver el rostro del Otro y reconocernos en él es admitir la imposibilidad de algún día desnudar por completo la personalidad de quien está enfrente; parece incluso imposible que uno se conozca a sí mismo con toda certeza:

> Estrechamos a la persona amada en nuestros brazos, mimamos al niño tan querido en nuestro regazo, nuestro mejor amigo estrecha nuestra mano. Sin embargo, no tenemos ninguna prueba incontrovertible en cuanto a los pensamientos que se generan y registran interiormente en el momento relevante. Así, con frecuencia, en la unión erótica la corriente de pensamiento, de lo intensamente imaginado, palpita en otra parte […] Debajo de la sonrisa de adoración del niño, del amigo íntimo, puede estar la verdad del aburrimiento, de indiferencia o incluso la repulsión.[124]

Recordemos que Juan es intérprete y traductor, nunca descansa en su afán por comprender a sus interlocutores tan detalladamente como le es posible, en especial cuando lo escuchado puede repercutir (al menos darle indicios de la gravedad de lo

[123] Javier Marías, *Negra espalda…*, p. 123.
[124] George Steiner, *op. cit.*, p. 29.

venidero) en las vidas de quienes más estima. A pesar de esta cualidad, o defecto según se vea, nunca podrá poseer una sola verdad absoluta, por mucho que la otra parte jure ferozmente decir la verdad: "Tratamos de traducirnos unos a otros […] Aun en momentos y actos de extrema intimidad —quizá más agudamente en esos momentos— el amante es incapaz de abrazar los pensamientos de la persona amada […] Los seres humanos más cercanos y sinceros siguen siendo unos extraños, más o menos parciales, más o menos desconocidos los unos para los otros".[125]

¿Cómo podía Gloria imaginar que la continuidad de su vida dependería de que una persona para ella desconocida decidiera callar o hablara a la ligera, sin medir el peso de sus palabras? Palabras dichas sin mayor cautela por alguien que no veía en ellas la posibilidad de dañar a alguien más, son exactamente lo que puso en marcha la planeación y la progresión de un hecho sumamente grave. Son palabras que, según la interpretación de cada sujeto (Teresa o Ranz), tienen mayor o menor trascendencia: Teresa se resigna y acepta la imposibilidad del proyecto con Ranz; éste, por su parte, las interpreta como una instigación sutil a considerar seriamente la concreción del deseo.

La instigación de Teresa deja de ser inocente cuando ésta sabe lo que ha causado: da lugar a la formación de un proyecto por el que Ranz fue capaz de asesinar:

> "Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella", me dijo, "y con eso no puede contarse." […] Fue mi condenado cerebro el que quiso entender de otro modo […] Ella sólo recordó su frase al yo recordársela, y eso le causó más tormento. Ojalá no le hubiera contado nada ('Ella oye la confesión de ese acto o hecho o hazaña, y lo que la hace verdadera cómplice no es haber instigado, sino saber de ese acto y de su cumplimiento. Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo…') (pp. 351, 352)

[125] *Ibid.*, pp. 64-65.

Después del análisis de tantas condicionantes y posibilidades, nos encontramos con la ejecución de la más deleznable traición —la única hasta ahora real— de *Corazón tan blanco*:

> ‘La verdad es que ya estaba muerta cuando yo salí a aquella juerga’, contestó mi padre […] ‘Discutimos al caer la tarde’, dijo, ‘al regresar yo a casa después de varias gestiones en la ciudad que me habían ocupado todo el día, aquellos empresarios. Volví de mal humor, ella lo tenía peor, algo había bebido, hacía dos meses que no nos tocábamos, o yo a ella. Yo estaba retraído y distante desde que conocí a Teresa, pero sobre todo desde su marcha, se me iba yendo la posible lástima y me aumentaba el rencor hacia ella […] Tenía esa irritación que no se controla, cuando se deja de querer a alguien y ese alguien nos sigue queriendo a toda costa […] Estaba harto y estaba impaciente, quería romper ese vínculo y volver a España, pero volver yo solo […] Abrí el armario y me cambié de camisa, tiré la sucia en una silla, y aún tenía la limpia desabrochada cuando lo pensé […] Es extraño cómo un pensamiento nos llega a veces con tanta nitidez y fuerza que ya no puede mediar nada entre él y su cumplimiento. Se piensa en una posibilidad y al instante deja de serlo, se hace lo que se piensa y se convierte en algo ejecutado, sin transición, sin mediación, sin trámite […] La maté dormida, mientras me daba la espalda (‘Ranz ha asesinado al Sueño’, pensé, ‘al inocente Sueño, y sin embargo es el pecho de otra persona lo que nos respalda, sólo nos sentimos respaldados de veras cuando hay alguien detrás… (pp. 256, 257, 258, 260)

Veremos en el siguiente capítulo la importancia del papel que juega Luisa en la relación padre-hijo de Ranz y Juan y en la revelación de esta traición suprema. Decimos *suprema* porque es la condensación de las angustias y las posibilidades imaginadas y analizadas por Juan a través de diversos episodios de su vida antes de encontrarse, tal vez de manera fortuita, con esta última confesión; decimos *suprema* porque, al ser real, libera a Juan de sus enfermizos pensamientos y le permite que su juicio de las situaciones ya no se vea tan fuertemente afectado por cómo puede ser el futuro si se toma uno u otro camino. Llamamos *suprema* a esta traición porque, por encima de las

posibilidades abstractas de cada supuesto acto, en *Corazón tan blanco* es el principal hecho concreto que arroja consecuencias y que determina, en la vida real y concreta de los personajes, cambios tangibles y abruptos.

La traición se lleva a cabo porque Ranz es seducido por la ilusión de un nuevo futuro abstracto con Teresa, el mismo tipo de futuro abstracto que se desvaneció y transformó en presente concreto al contraer matrimonio con Gloria. Las obligaciones y los condicionamientos de su vida marital se interponen a su nuevo propósito y se traducen en odio y frustración; odio hacia ella y hacia sí mismo, pues resulta vergonzoso aborrecer con tal intensidad a quien aún lo quiere y continúa imaginando su vida futura al lado de él. La traición es la solución más determinante, la que cambia todas las circunstancias de una vida en un parpadeo: asesinar y negar, o sólo no contar, en el futuro, para reinventarse en otro entorno y en compañía de alguien más.

Al enterarse de este asesinato, Juan se encuentra con elementos de repetición y asociación que ya había notado antes. Ahora Juan ya sabe y puede descartar algunas proyecciones que su mente imaginaba. Efectúa una comparación entre él y su padre: a pesar del gran número de desconcertantes similitudes, ahora sabe que él nunca deseó realmente hacer a Luisa a un lado, mucho menos asesinarla. Probablemente ya no tenga tanta importancia atormentarse pensando si tal o cual persona lo hizo o lo haría; las circunstancias son tan variadas que resultaría necio analizarlo todo.

Ranz, por el contrario, sí padece un tormento real por haber concretado la traición y haber transferido sus nefastas consecuencias a quien inocentemente, con un corazón tan blanco, la provocó sin siquiera saberlo. El tormento que Ranz padece es idéntico al que relata Marías en *Mañana en la batalla piensa en mí*:

> Aquel rey (Ricardo III) estaba *haunted* o bajo encantamiento, o más exactamente estaba siendo *haunted* o *hanté* aquella noche por sus allegados que le reprochaban sus propias muertes y le

deseaban desgracias para la batalla del día siguiente, le decían cosas horribles con las voces tristes de quienes han sido traicionados o muertos por aquel que amaban: 'Mañana en la batalla piensa en mí' […] 'y caiga tu espada sin filo: desespera y muere.' 'Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrienta batalla: caiga tu lanza.' 'Piensa en mí cuando fui mortal: desespera y muere', le repetían uno tras otro, los niños y la mujer y los hombres.[126]

La batalla del día siguiente es la vida que Ranz le negó experimentar a Gloria y la batalla que Teresa ya no pudo continuar librando. Durante el resto de sus días aquellas vidas desvanecidas y el eco de lo que pudieron ser lo llaman y lo atormentan para que su batalla no sea del todo exitosa, para que por momentos el arrepentimiento lo detenga y sufra él por haber tomado, con sus manos y sus palabras, dos vidas. Pensar en alguien cuando fue mortal y reconfigurar tanto la vida del ahora difunto como la de uno mismo a partir de esa muerte, es un motivo recurrente en la narrativa de Marías. El rostro de quien se ha ido se difumina progresivamente con el paso del tiempo y su recuerdo se hace cada vez más difuso; sin embargo queda siempre el recordatorio de los proyectos truncados, de los fracasos y de los puntos del recorrido en que esto o aquello pudo haberse hecho de otra manera para evitar éste o aquel desenlace. Al final ya nada puede cambiarse y esas voces que reclaman justicia caerán en silencio cuando el sujeto que las padece muera también y se lleve consigo el peso de sus palabras y acciones.

Ranz padece su propia traición durante tantos años porque fue dirigida a quien estaba allí para apoyarlo y acompañarlo en los días venideros, quien lo quiso a tal grado que lo aceptó para ir concretando el futuro abstracto que llamamos *proyecto*:

Es el pecho de otra persona lo que nos respalda, sólo nos sentimos respaldados de veras cuando hay alguien detrás, lo indica la propia palabra, a nuestras espaldas, como en inglés también, to

[126] Javier Marías, *Mañana en la batalla…*, p. 235.

back, alguien a quien acaso no vemos y que nos cubre la espalda con su pecho que está a punto de rozarnos y acaba siempre rozándonos, y a veces, incluso, ese alguien nos pone una mano en el hombro con la que nos apacigua y también nos sujeta. Así duermen o creen que duermen la mayoría de los matrimonios y de las parejas, los dos se vuelven hacia el mismo lado cuando se despiden, de manera que uno le da al otro la espalda a lo largo de la noche entera y se sabe respaldado por él o ella, por ese otro, y en medio de la noche, al despertar sobresaltado por una pesadilla o ser incapaz de conciliar el sueño, al padecer una fiebre o creerse solo y abandonado a oscuras, no tiene más que darse vuelta y ver entonces, de frente, el rostro del que le protege… (pp. 97-98)

4. RETORNO A LA CALMA Y ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Ahora veremos, a partir de que Juan es capaz de desvincular en cierto grado la configuración de su vida y la manera en que se desarrollaron otras, cómo termina acoplándose casi completamente a su propia vida y se acepta como parte integrante de su propio matrimonio. Muchos presentimientos de desastre han sido desechados y el protagonista puede ahora narrar a partir del presente. Esto no significa que el pasado se olvide y se descarte su influencia en la configuración del presente y del futuro, sino que Juan ya no piensa con tan enfermizo cerebro ni se atormenta día a día con el sinfín de opciones y posibilidades que existen.

Las palabras del narrador en las últimas páginas de *Corazón tan blanco* dan cuenta de un narrador con una serenidad y una confianza inusuales en él. Ya no vive y padece su matrimonio desde fuera, analizando cada resquicio de la relación en busca de señales que auguren una traición de la que deba protegerse. Juan se ha decidido por ahuyentar el pensamiento y la anticipación del futuro abstracto y, por consiguiente, los presentimientos de desastre que pudieran generarse. En ocasiones aún se da el gusto de preguntarse por lo que vendrá, pero con un análisis poco profundo y sin verdadero convencimiento de la concreción de posibles actos. Sabe que cualquier acontecimiento, como el nacimiento de una persona, difícilmente estará bajo su control de manera consciente, pues sin saberlo cualquier acto se desarrollará de maneras imprevisibles. Saber y estar enterado es lo que realmente cuenta y pone en marcha una enorme maquinaria de planes y actos; entonces vale preguntarse: ¿qué cambia en la vida presente de Juan si Luisa realmente le fue infiel con Custardoy? Pasarse la vida pensando en lo que pudo ser es morirse de nada; las verdaderas consecuencias llegarán cuando, en caso de haber sucedido el acto, Juan se entere por algún medio o cuando el

secreto sea revelado mucho tiempo después, incluso cuando Juan esté ya muerto. Saber lo ajeno muy difícilmente depende de la voluntad de uno.

¿Por qué estamos ahora ante un narrador tan sereno, tan distinto? Es porque todo lo anterior al capítulo en que llega la calma es el gran fragmento de *Corazón tan blanco* en que "nada se nos presenta nunca en su inmediatez […] sino siempre recontado a través de un acto de pensamiento y reflexión posteriores, de un recuento de los hechos, siempre destilados previamente por el pensamiento".[127] Esto es porque el narrador nos presenta los hechos una vez que han pasado por su propio análisis, no el del momento mismo de la situación sino el posterior a los acontecimientos que viene matizado por la perspectiva tras el paso del tiempo.

Juan ha logrado dejar atrás los constantes juegos de relaciones que realizaba en su mente como parte de una serie de asociaciones que daban lugar al nacimiento de infinitas posibilidades. La novela se cierra y Juan parece muy seguro de su nueva capacidad de discernir entre lo real y lo ficticio que se engendraba anteriormente en su cabeza. No obstante esta confianza tan alentadora, ¿será real que Juan no *recaerá* más adelante en sus padecimientos?, pues estos se mostraron siempre más fuertes que su voluntad por olvidarlos.

En *Corazón tan blanco*

> La vida, la muerte, la palabra y el silencio, saber o ignorar, lo pasado y el futuro son la parejas de contrarios que se entremezclan en la narración y en la vida misma: el paso de un opuesto a otro depende más de las palabras que de los hechos, pues la palabras siempre condenan (especialmente al que las escucha) y los hechos pueden esconderse u olvidarse […] Desenterrado definitivamente el pasado, el narrador vuelve a concentrarse en el presente y en el futuro abstracto, al que parece encararse ahora libre de ataduras…[128]

[127] Gonzalo Broto Noguerol, *op. cit.*, p. 18.
[128] Sandra Navarro Gil, *op. cit.*, pp. 204-205.

La novela es un juego de parejas, paralelismos y significados ocultos de los que parece imposible que el protagonista se evada siempre. Una vez desenterrado aquel pasado que tanto le angustiaba y tomadas las decisiones, encara el presente y los planes de un futuro intangible con mayor tranquilidad.

Dicho todo lo anterior, ¿por qué nos lleva el narrador a través de un viaje tan intrincado y lleno de dudas si él ya sabe cuál es el desenlace de cada situación expuesta? Sucede que "el objetivo —a veces vital, al menos necesario— de los narradores de Javier Marías es relatar para entender lo que les rodea […] De este modo, mezclando presente y pasado (uno es producto de su pasado, y sólo a través de éste puede interpretarse en el presente, en lo que se *es*) se construye la novela a base de digresiones que entorpecen y a la vez organizan la narración".[129] Es posible que no habría podido acercarse a las conclusiones que nos cuenta de no haber exteriorizado sus experiencias y la forma en que las padeció. Es decir, tal vez la tranquilidad sólo puede llegar una vez que el relato se vuelve un tanto ajeno a él mismo y se sitúa en una perspectiva exterior, exenta de vínculos, que le permite contrastar con mayor objetividad los hechos que se volvieron reales y los que no pasaron de ser meras figuraciones.

Como parte de este descubrimiento para el cual Juan necesita de un receptor que le haga posible exteriorizar lo que piensa, el narrador se ve obligado a discriminar temores, dudas y probables hechos que no llegaron a serlo. Necesita descartar lo que fue ilusión y asir, como parte del proceso de asimilación, lo que efectivamente ha llegado a formar parte de su destino, pues llega el momento, durante el transcurso de la novela y de la vida misma del sujeto, en que "ya no sabemos cómo fue verdaderamente lo que parecía seguro, ya no sabemos cómo vivimos lo que vivimos, si fue lo que creíamos

[129] *Ibid.*, pp. 208-209.

mientras estábamos engañados o si debemos echar eso al saco sin fondo de lo imaginario y tratar de reconstruir nuestros pasos a la luz de la revelación actual y del desengaño".[130] Ante la última revelación Juan debe realizar una total reconfiguración de lo que concebía como potencial integrante de su vida, ya que gran parte de su mundo se cimentó en un pasado desconocido, en ocasiones sólo imaginado.

Ahora que Juan no piensa tan profundamente con tanta frecuencia, parece disfrutar más todo lo que le llega; parece que irá reincorporándose a la débil rueda del mundo y se detendrá sólo alguna que otra ocasión para permitirse el lujo de caer nuevamente en sus digresiones. Después del tormentoso proceso de discernir entre lo posible y lo real, Juan se incorpora a una rutina de tibio bienestar que nos muestra un carácter sereno y un tanto aliviado:

> Es probable que nunca hablemos, Ranz tampoco debe saber si yo sé, ni siquiera le habrá preguntado a Luisa si por fin me ha contado […] Nos vemos a menudo, ahora sé que voy a estar en Madrid más quieto y me estoy tomando unas vacaciones. Salimos a almorzar muchos días con o sin Luisa, a La Trainera, a La Ancha, a La Dorada y a Alkalde, también a Nicolás, Rugantino, Fortuny y El Café y La Fonda, le gusta variar de restaurante. Sigue contándome historias ya conocidas o desconocidas, de sus años activos, de sus años de viajes y en el Museo del Prado, de sus relaciones con millonarios y directores de bancos que ya lo han olvidado, demasiado viejo para resultarles útil o divertido o poder volar para visitarlos, los hombres muy ricos quieren recibir y no se desplazan a ver a un amigo. (pp. 372-373)

Es interesante el siguiente contraste: la calma llega cuando sus viajes fuera de Madrid, donde está asentado su matrimonio, disminuyen y hay mayores periodos de estabilidad; por otra parte, la turbulencia de su mente coincidía con su ajetreada agenda de viajes a diversas ciudades —"dos meses en Londres o Ginebra o Roma o Nueva York o Viena o

[130] Javier Marías, *Mañana en la batalla…*, p. 353.

incluso Bruselas y luego dos meses de asueto en casa, para volver otros dos o menos a los mismos sitios o incluso a Bruselas" (p. 71)— y la constante lejanía con Luisa.

El caos de situaciones que Juan nos presenta a lo largo de la novela se desarrolla de manera casi exclusiva dentro de su propia mente. Podría pensarse que la constante tensión se vive en el exterior y la padecen activamente los personajes de la obra; no obstante, observemos lo siguiente: los hechos nunca nos muestran una discusión grave entre Miriam y Guillermo, no dan fe de que este último realmente asesinara a su esposa; no somos testigos de una traición de Bill hacia Berta, ni nos consta que Custardoy hijo consumara una romance con Luisa. Los lectores vivimos una tensión compartida con Juan que sucede dentro de su mente en tanto que él sabe sólo fragmentariamente algunas cosas a partir de una posibilidad trágica del pasado; en cuanto esa posibilidad se conoce como un pasado ya determinado, puede él desechar de su mente tantas figuraciones. La única posibilidad de desastre que realmente se concreta y tiene repercusiones es el hecho que ayuda a Juan a descartar sus numerosos padecimientos.

Al respecto nos dice Calvelo: "Sobre la existencia de esa falta de repercusión, es altamente ilustrativo el último capítulo de la novela, en el que la vida de Juan sigue desarrollándose igual que antes de saber que su padre fuera un asesino".[131] Las cavilaciones de Juan, si bien tienen una base de realidad, están sustentadas en su propia manera de interpretar los hechos, cuando la realidad —sin restarle importancia al peso significativo del reconocimiento y los paralelismos— va desarrollándose sin mayor alteración y sin la llegada de los desastrosos y temidos hechos.

A pesar de lo anterior, el hecho de que tantas figuraciones del pasado queden ahora descartadas, no elimina la posibilidad de que ese pasado desechado vuelva algún día para instaurarse, silenciosa e incisivamente, en las rutinas de Juan o sus allegados.

[131] Oscar Calvelo, "El fisgón", en http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRITICAS/criticasyresenascorazon.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado por la Universidad de Buenos Aires)

Descartar presentimientos de desastre del pasado o esforzarse por no pensar mucho en ellos no implica que en el futuro abstracto, incontrolable ahora, Juan no vuelva al pasado de aquellas vidas a las que asistió como testigo para convertirse en parte actuante de esos papeles. Todo puede cambiar; tal vez él mismo traicione a su *yo* presente y decida vivir escenas ajenas de las que nunca pudo evadirse:

> Estará ahí siempre [Luisa], es lo previsto y esa es la idea, aunque faltan tantos años para cumplir ese siempre que pienso a veces si no puede cambiar todo a lo largo del tiempo y a lo largo del futuro abstracto, que es el que importa porque el presente no puede teñirlo ni asimilarlo, y eso ahora me parece una desgracia. Quisiera en estos momentos que nada cambiara nunca, pero no puedo descartar que dentro de un tiempo alguien, una mujer a la que aún no conozco, llegue a verme una tarde furiosa conmigo, o bien aliviada por al fin encontrarme, y sin embargo no me diga nada y nos miremos tan sólo, o nos abracemos de pie callados, o nos lleguemos hasta la cama para desnudarnos […] Puede que esa mujer vaya al cuarto de baño y se encierre en él durante unos minutos sin decir nada, para mirarse y recomponerse e intentar borrar de su rostro las expresiones […] Tampoco puedo descartar que esa mujer sea un día Luisa y yo no el hombre ese día, y que ese hombre le exija una muerte y le diga: 'O él o yo', y que 'él' sea yo entonces. (pp. 375-376) (Los corchetes son míos)

Hacia las últimas páginas Juan logra, finalmente, adquirir una identidad propia; logra ser él dentro de un mundo inmenso en el que, paradójicamente, parece insignificante y producto de circunstancias y decisiones que se han repetido infinitamente en el pasado y no dejarán de repetirse en el futuro, cuando ya nadie lo recuerde y su historia se haya perdido hace mucho tiempo. Termina asumiéndose como alguien único en tanto que Juan es sólo él y su vida individual no puede ser vivida por nadie más, pero, al mismo tiempo, termina comprendiendo que su vida, como parte de un enorme repertorio de repeticiones, es dispensable, experiencia reciclada.

Juan se reconoce a sí mismo y por eso nos enteramos de su nombre en las últimas páginas de la novela: "Finally, in the end he gets a name. It is not until almost the last chapter that he is called Juan. The name marks the installing of an identity, a first step in the process of becoming oneself".[132] A pesar de esta identidad que aparentemente lo hace único, también reconoce que las historias de vida terminan por negarse a sí mismas en medio de tantos relatos y reconfiguraciones que a lo largo de éstas hacen los propios sujetos. Sabe que al final la historia que se recuerda es aquella que alguien cuenta, no necesariamente lo que sucedió:

> A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, de que todo ocurrió y a la vez no ha ocurrido, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, y hasta la más monótona y rutinaria de las existencias se va anulando y negando a sí misma en su aparente repetición hasta que nada es nada ni nadie es nadie que fueran antes, y la débil rueda del mundo es empujada por desmemoriados […] A veces tengo la sensación de que lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, y sin embargo nos va la vida y se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe esas cosas que son idénticas y haga de nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse, sea al instante o al cabo del tiempo. (p. 368)

La calma se instala en Juan y el tormento de su mente se ha apaciguado, por lo que no hay mucho más que decir y el relato se diluye como el canto femenino de Luisa:

> Luisa tararea a veces en el cuarto de baño, mientras yo la miro arreglarse apoyado en el quicio de una puerta que no es la de nuestro dormitorio, como un niño perezoso o enfermo que mira el

[132] "Finalmente, hacia el final de la novela, él adquiere un nombre. No es sino hasta casi el último capítulo cuando lo llaman Juan. El nombre marca la concreción de una identidad, un primer paso dentro del proceso de convertirse en uno mismo". Karen-Margrethe Simonsen, *op. cit.*, p. 208. (La traducción es mía)

> mundo desde su almohada o sin cruzar el umbral, y desde allí escucho ese canto femenino entre dientes que no se dice para ser escuchado ni menos aún interpretado ni traducido, ese tarareo insignificante sin voluntad ni destinatario que se oye y se aprende y ya no se olvida. Ese canto pese a todo emitido y que no se calla ni se diluye después de dicho, cuando le sigue el silencio de la vida adulta, o quizá es masculina. (p. 377)

¿Es *Corazón tan blanco* una exposición subjetiva, carente de realidad y progresión temporal de los acontecimientos, que hace el narrador de una serie de hechos de su vida? Puede pensarse que así es y que estamos ante las manías de un sujeto sobre sucesos que pueden no ser fieles a la realidad. No obstante, la compleja red de asociaciones (coincidencias, reconocimiento, influencia del pasado en el destino) es también una invitación abierta al lector para acompañar al narrador en el descubrimiento del sinfín de significados que se sospechan escondidos en cada pequeño detalle; se trata de una lectura en la que el narrador nos obliga a adoptar su perspectiva y a seguirlo en las angustias que experimentó; esto es, finalmente, la intención conductora de la obra.

El final de la novela se asemeja a la calma que expresa el protagonista de *Todas las almas* después de superados sus tan personales padecimientos. Las posibilidades más angustiantes y desconcertantes han pasado ya:

> Ya no estoy perturbado, aunque mi perturbación de entonces no fuera gran cosa, fue leve y pasajera y articulada y lógica, como ya he dicho, una de esas perturbaciones que no nos impiden seguir trabajando, ni conducirnos de manera sensata, ni ser formales, ni tratar con las demás personas como si no nos sucediera nada; una de esas perturbaciones que seguramente pasan inadvertidas para todo el mundo menos para el que las siente, una de esas que todos tenemos de vez en cuando.[133]

[133] Javier Marías, *Todas las almas*, p. 213.

4.1. EL PAPEL DE LUISA

Si la calma se ha instaurado en Juan gracias a la revelación del gran secreto de Ranz, origen y causa de presentimientos angustiantes, podemos pasar a analizar la importancia del papel que desempeña Luisa en la vida de su esposo, incluso tiempo antes de contraer matrimonio. Tenemos, por una parte, la figura de una Luisa supervisora y amenazante, la censora que repetidamente devuelve a Juan al mundo y a la realidad tangible. También desempeña Luisa el papel de mediadora entre Juan y Ranz; es el puente que hacía falta para cerrar el circuito de comunicación entre padre e hijo, y es ella quien hace posible que Juan deje de concebirse siempre como un niño ante su padre, pues ahora, gracias a ella, lo conoce más profundamente y no es ya tan enigmático (lo cual aterra, en mayor o menor grado, a los hijos y los distancia de la figura paterna). Gracias a Luisa el protagonista puede desprenderse de sensaciones angustiosas que estaban fundadas en el desconocimiento de los secretos de su progenitor.

Desde muy temprano Luisa se presenta como la figura que moderará ciertos pensamientos y actos de Juan y ayudará a despejar algunas dudas que lo atormentan. En primera instancia Luisa aparece como un elemento de control gracias al cual Juan puede salirse un poco de sí mismo y analizar los hechos con mayor objetividad:

> Luisa en su mortificante silla un poco a mi izquierda, es decir, entre la adalid femenina y yo, pero algo postergada, como una figura supervisora y amenazante que me espiaba la nuca […] Me volví de nuevo hacia Luisa, esta vez para comentarle algo con disimulo (creo que iba a decirle 'Vaya papelón' entre dientes), pero me encontré con que, sonriendo, se llevaba el índice con firmeza a los labios y se daba unos golpecitos, indicándome que guardara silencio […] Noté el estupor de Luisa a mis espaldas, es más, la vi descruzar de inmediato las sobresaltadas piernas (las piernas de gran altura siempre a mi vista, como los zapatos nuevos y caros de Prada, sabía gastarse el dinero o se los habría regalado alguien), y durante unos segundos que no fueron breves (sentí mi nuca

atravesada por el susto) esperé su intervención y su denuncia, su rectificación y su reprimenda, o bien que se hiciera cargo de la interpretación al instante, 'la red', para eso estaba. (pp. 83, 87, 88)

Respecto a este mismo pasaje nos dice lo siguiente Álvaro Fernández para explicar el mecanismo de control que Luisa ejerce sobre Juan: "Esta escena está cargada de sentidos. Luisa lo conmina a mantener silencio. Luego ella será cómplice de la traición del narrador a sus deberes, a los mandatarios de su país y de Inglaterra. El narrador viola el silencio impuesto por Luisa y ésta pacta a su vez un silencio con el narrador. Sobre el final será ella la que desarme el pacto previo, el del silencio de Ranz".[134] Es claro el mensaje que manda Luisa: será cómplice de Juan sólo hasta donde ella considere pertinente y, cuando la ocasión lo amerite, lo censurará para alertarlo sobre algún exceso o peligro. Podríamos decir que maneja o administra los silencios de Juan. Desarma el pacto de silencio de Ranz porque no formaba parte de él y no tenía impedimento para saber, y porque es mucho más capaz que Juan de manejar con sensatez la realidad que se revela. Es cierto que Luisa guarda silencio durante gran parte de la novela, sin embargo, dentro de su rol de mediadora, es quien da pie a la mayor confesión de toda la obra, la narración final de Ranz.

Luisa está presente en la novela para dotar de cierto orden la interpretación que Juan hace de los hechos y de su vida propia. Si bien ya dijimos que gracias a su esposa Juan puede liberarse del papel de niño ante su padre, también está allí para crear la muda ilusión de que el concepto de esa relación padre-hijo no se ha trastornado y ambos continúan interpretando sus papeles como hasta entonces lo han hecho: la concepción de sus realidades ha cambiado y conocen ahora un poco más el uno del otro, pero de frente, cuando se reconocen en las miradas de cada uno, fingirán que no ha cambiado gran cosa entre ellos: "La aparición de Luisa en la familia pone en peligro el pacto de silencio y

[134] Álvaro Fernández, *op. cit.*, p. 531.

olvido que Ranz sostenía con su hijo […] Contra la lógica dispersiva, errática y apática del narrador, Luisa genera una historicidad ordenada, adecuada, entendible".[135]

Que Luisa aparezca como la más indicada para indagar en el pasado de Ranz es muy conveniente para Juan. Recordemos que él teme estar demasiado enterado de lo que pudo haber sucedido en el pasado. Si Luisa entra en juego, la eventual confesión del padre queda depositada en alguien a quien puede pedirle que relate en ese momento, calle por algún tiempo o guarde silencio y mantenga seguro, así, el secreto de su suegro:

> 'A mí me lo contaría', había dicho sin embargo una vez, con luz y en nuestra cama, con confianza. 'Quién sabe si lleva todos estos años esperando a que aparezca en tu vida alguien como yo, alguien que pueda hacerle de intermediario contigo, los padres y los hijos sois muy torpes entre vosotros.' Y aún había añadido, con razón y soberbia: 'Quizá nunca te ha contado su historia porque no sabía cómo hacerlo o tú no le has preguntado bien. Yo sí sabré hacer que me la cuente.' Y aún había dicho más, había dicho con ingenuidad y optimismo: 'Todo es contable. Basta con empezar, una palabra tras otra.' (p. 325)

La posición privilegiada que respecto al secreto del padre ofrece Luisa a Juan queda clara durante la escena de la confesión. En ella Luisa le da al protagonista total libertad de elección: escuchar atentamente y sin distracciones o terminar de cerrar la puerta de la habitación, dormir y nunca saber lo que se dijo.

Juan va conociendo la historia de Ranz de una manera muy similar a como el lector conoce la de Juan: en total desorden, con una progresión nunca lineal y llena de saltos temporales, así como repeticiones que dotan de nuevos significados a los hechos o elementos en cuestión. Lo que el protagonista conoce de su padre ha sido estructurado a partir de fragmentos que, tal vez contados directamente a él o escuchados de otras conversaciones, se han almacenado en su memoria. Esta fragmentación se debe al

[135] *Ibid.*, p. 558.

carácter mismo de la relación padre-hijo, en la cual la apertura no resulta sencilla, pues implicaría derrumbar las preconcepciones, el pudor, la distancia e incluso el excesivo respeto a los roles que cada uno juega y, más grave aún, a la figura del padre. Dicho lo anterior veamos un ejemplo de cómo modifica Ranz su postura y el tono de su conversación cuando está Luisa presente y cuando no lo está:

> (A los hijos, por otra parte, se les va contando en desorden a medida que crecen y se interesan, poco a poco y con saltos, y para ellos el conjunto de la vida pasada de sus progenitores resulta caótico en el mejor de los casos.) […] Pero en aquella ocasión su manera de hablar sí fue extraordinaria y distinta, como si la presencia de Luisa hubiera adquirido ya tanto peso como para que prevalecieran el tono y la complacencia seguramente empleados con ella a solas, sobre el más antiguo tono, más irónico, que había usado siempre conmigo, en la infancia como en la edad adulta. Y cuando Luisa salió de la habitación un rato para hablar por teléfono, la manera de comentar y contar de mi padre cambió, o mejor dicho se interrumpió. Como si cayera en la cuenta de que yo estaba allí […] Aunque yo estuviera delante, era a Luisa a quien se dirigía, y en cuanto ella volvió reanudó sus comentarios con una vivacidad insólita […] quizá le escuchaba como es deseable o le hacía los incisos y preguntas oportunas, o simplemente ella era alguien a quien él quería darse a conocer y contárselo todo, alguien nuevo a quien podía contar su historia sin saltos y en orden, porque estaba interesada desde el principio y no había que aguardar a su crecimiento. (pp. 283-284)

Ante su padre, Juan debe seguir siendo testigo, receptor pasivo de aquella historia en la que no intervino pero que da forma a su propia historia. Luisa hace posible la comunicación de lo realmente importante. Sus intervenciones como elemento de unión no son tan constantes, pues secretos y narraciones de tal magnitud (un asesinato callado durante muchos años) no son frecuentes; es decir, no se vulgariza, no se da por sentada ni se menosprecia, convirtiéndola en obligación y papel de cada día, la intervención de Luisa. El secreto es una forma de que tanto Juan como Luisa terminen integrándose a la

familia y adquieran la conciencia de que fueron ajenos a ella por mucho tiempo, más aun Juan. Con la revelación del secreto Ranz invita a Luisa a ser parte de su historia.

Luisa también "es 'intérprete de seguridad', intérprete-red que vela por la fidelidad de las palabras de otros. Es la intermediaria en una traducción, como más tarde lo será con la historia traspasada de padre a hijo".[136] En una primera exposición, Juan nos la presenta como el elemento que está allí para garantizar al Estado la traducción fiel del intérprete inmediato, la muestra desempeñándose en el ámbito profesional y se asegura de que más adelante la identifiquemos con esa descripción. Ya enmarcada en este rol, las funciones de Luisa van desenvolviéndose en su vida personal y en su relación de pareja, donde continúa siendo moderadora y protectora de Juan ante lo que puede decir o saber.

Por momentos Luisa pone a Juan en la realidad por lo práctica que es y por la gran confianza con que se desenvuelve en la vida diaria, aunque es posible que, tal como Juan se desgasta durante la vigilia analizando sus presentimientos de desastre, ella empeñe todas sus energías en siempre parecer resuelta y fuerte; al caer la noche baja también la guardia y es vulnerable. No obstante, Juan necesita su soltura y voluntad, la admira y es un pilar de apoyo muy estable para él:

> Hay algo en ella [Teresa] que *ahora* me recuerda a Luisa, pese a haber visto esa foto durante tantos años antes de que Luisa existiera, todos los de mi vida menos los dos últimos. Puede deberse a que uno ve un poco por todas partes a la persona a quien quiere y con quien convive. Pero ambas tienen una expresión de confianza, Teresa en su retrato y Luisa en persona continuamente, como si no temieran nada y nada pudiera amenazarlas nunca, a Luisa al menos mientras está despierta, cuando está dormida su rostro es más vulnerable y su cuerpo parece más en peligro. (p. 161) (Los corchetes son míos)

[136] Mercedes Monmany, *op. cit.*

Padre e hijo temen: uno, revelar su pasado, desencadenar más consecuencias nefastas y tener que soportar nuevamente el peso de la responsabilidad; el otro teme saber y, entonces, confirmar sus presentimientos. No les es posible obligar al otro a que dé el paso definitivo, entonces Luisa se vuelve necesaria para el flujo de la historia porque nada tiene que ver con ese pasado que tanto aterra a ambos y no parece posible que las consecuencias se le transfieran. Ranz debe contar su secreto y sabe que el destinatario debe ser Juan, pero sólo hasta que el medio de transmisión indicado se presente. Nos dice el mismo Marías, a través de otro narrador suyo, que un secreto no debe perderse en el olvido: "Todo debe ser contado una vez al menos, aunque […] deba ser contado según los tiempos. O, lo que es lo mismo, en el momento justo y a veces ya nunca más si ese momento justo no se supo reconocer o se dejó pasar deliberadamente […] Pero ningún secreto puede ni debe ser guardado siempre para todo el mundo, sino que está obligado a encontrar al menos un destinatario una vez en la vida, una vez en la vida de ese secreto".[137]

Las apariciones de Luisa son puntuales y concretas, precisas y bien delineadas; está allí para erigirse como el elemento tangible de la vida de Juan. Es cierto que en ocasiones el narrador la señala como parte de sus angustias y presentimientos, y en ella también cabe el halo desconocido de lo abstracto porque Juan no deja de pensar que algún día, por cualquier motivo, podría actuar contra ella para retomar su vida individual, tal vez buscando, como el padre, comenzar una vida en conjunto con otra persona; sin embargo es sólo cuestión de que deje de ser visualizada por Juan y comience ella a intervenir para que el protagonista vuelva súbitamente a la realidad del momento. Veamos un ejemplo en el que se contraponen las opiniones de uno y otro respecto a un mismo tema: mientras Juan ya ha pensado en todo lo que puede hacer

[137] Javier Marías, *Todas las almas*, p. 149.

Guillermo con Miriam en La Habana y con su esposa de vuelta en Madrid, Luisa es concreta y clara:

> —¿Qué te pareció el tal Guillermo? —le pregunté—. ¿Tú qué crees que hará? […] —Lo peor de todo es que no hará nada —dijo Luisa—. Todo seguirá como hasta ahora, la tal Miriam esperando y la mujer agonizando, si es que está enferma o existe, como hizo bien en dudar la otra […] —Da lo mismo, aunque se muriera él no haría nada, no se traería a esa mujer de La Habana. —¿Por qué? Tú no la viste, yo sí. Era guapa. —Seguro que lo es, pero también es una mujer que le da la lata, y eso él lo sabe o lo siente. Se la daría siempre, aquí y allí, como amante y como esposa, esa mujer no tiene más intereses que los que le vienen de fuera, está pendiente sólo del otro, todavía hay muchas así, no les han enseñado más que a ocuparse de sí mismas en su relación con otro […] Se pasan media vida esperando, luego no llega nada, o lo que llega lo viven como si no fuera nada, después se pasan otra media vida recordando y alimentando lo que les pareció tan poco o que no era nada. Así eran nuestras abuelas, nuestras madres aún son así. Con esa Miriam no hay ganancia futura, sólo la que ya hay, que en todo caso irá a menos, para qué cambiarlo: menos guapa, menos deseo, más reiteración. (pp. 191-192)

Y así, sin más, Luisa acaba con las especulaciones de Juan y le ofrece un análisis personal basado en hechos concretos y en el criterio que en ella se ha formado a través de los años. De paso le ofrece a Juan una advertencia sutil sobre lo necias que pueden resultar la vueltas al pasado y lo dañinas, en tanto que ilusorias, que pueden ser sus interminables digresiones sobre lo posible, pues todo eso termina siendo una repetición más dentro del infinito universo de actos y pensamientos que han tenido lugar en el pasado y que no dejarán de suceder en el futuro. Luisa mantiene su rol durante toda la obra, pero su importancia pasa del plano de lo profesional al plano de la trascendencia personal de su pareja.

4.2. REITERACIONES Y PERCEPCIÓN DEL LECTOR

En este último capítulo veremos los papeles que juegan la interpretación y la percepción del lector en el intrincado juego de seguir al protagonista en su búsqueda de significados, de llenar los espacios en blanco, de imaginar lo que puede venir y de completar, aunque sin certeza alguna, las muchas indeterminaciones que son propuestas en el texto. Veremos que gran parte de las actualizaciones que se operan en la novela se logran gracias a la repetición y a la reiteración de diversos motivos que aparecen para alertar al lector sobre relaciones de significados que refuerzan alguna idea anterior.

El orden de lo narrado no es el orden cronológico de los acontecimientos; el lector es el encargado de reorganizar en su mente los sucesos que se le comunican y, tal vez por curiosidad, tal vez por necesidad, debe adelantarse a la narración y comenzar a adivinar, a crearse expectativas de lo que puede venir. El lector reorganiza los hechos e interpreta, por una parte, la historia reordenada y, por otra, la intención del autor al haber organizado de cierta manera su relato, pues la selección del orden de los elementos puede estar destinada a una revelación que confirme, modifique o cancele definitivamente las expectativas creadas.

"Si se piensa en la historia como en una serie de acontecimientos interrelacionados y no como ocurrencias aisladas, la serie acusa una doble organización temporal: por una parte se ordenan los eventos serialmente en una cronología; por otra, no proliferan arbitraria o indefinidamente, sino que están configurados por un principio de selección orientada que busca una finalidad".[138] Si bien es cierto que eventualmente el lector ordenará cronológicamente los hechos narrados, también es cierto que el orden presentado tiene una intención bien planeada por el narrador: una lectura de sucesos

[138] Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 3ª edición, México, Siglo xxi editores, 2005, p. 19.

encaminada a que el lector enfrente las dudas por las que pasó el protagonista e intente darles una respuesta; por momentos nos encontraremos tan desorientados como él lo estuvo, aceptando como posible el peor de los escenarios, y, hacia el final, también estaremos en posición de analizar todo lo descartado y lo poco que llegó a concretarse. Según la gravedad de las consecuencias, se obtienen una conclusión y un aprendizaje que servirán de base para futuras experiencias.

Los espacios sin llenar son demasiados y las invitaciones que hace el narrador para formar parte de su búsqueda son frecuentes; por eso, cuando se trata de novelas tan llenas de indeterminaciones, nos aconseja Ferreira: "No te disgustes por los 'puntos muertos' de una novela. Son necesarios para que los otros estén 'vivos', como la sombra para que haya luz. O los que han muerto para que ahora tú estés vivo."[139] En *Corazón tan blanco* los vacíos son necesarios como parte de la angustia que, a través de indagaciones y digresiones, Juan intenta apaciguar. Todo lo que no llegamos a saber, y sobre lo que no tenemos que conjeturar frecuentemente tal como en su momento lo hizo Juan, es la esencia de una novela fragmentada que invita al lector a jugar un papel un tanto detectivesco para averiguar qué hay de real en todos los presentimientos de desastre que experimenta el protagonista.

Según nos expone Ricoeur, debemos realizar toda una serie de conjeturas respecto a las indeterminaciones del texto ya que no tenemos acceso comprobable a las intenciones del autor ni manera de verificarlas. La descripción e interpretación ya no está limitada sólo a la situación del autor, sino que "el texto como tal tiene un tipo de plurivocidad que es distinta de la polisemia de las palabras individuales y de la ambigüedad de las oraciones individuales. Esta plurivocidad textual es típica de las obras complejas del discurso y las abre a una pluralidad de explicaciones."[140] De ahí

[139] Vergílio Ferreira, *op. cit.*, p. 43.
[140] Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 88-89.

que *Corazón tan blanco* ofrezca una gran cantidad de posibilidades mientras el lector va llenando espacios en blanco. Puede servirnos como ejemplo el momento en el que, estando Juan en el balcón de La Habana, una mujer que se encuentra esperando en la calle voltea hacia ese balcón y cree reconocerlo. Un lector primerizo de la obra (como primerizo en esa experiencia era Juan) no conoce todos los detalles que vendrán más adelante. Este supuesto reconocimiento irrumpe súbitamente en la lectura y hace casi necesario detenerse a pensar en el porqué. ¿Por qué reconoció a Juan sin rastro de duda alguna? Se presentan posibilidades de diversa índole para completar la incertidumbre: Juan conoce a la mujer y quedaron en verse pero él no pudo hacer a un lado sus responsabilidades, o la conoce de algún tiempo pasado pero no quedó en verla y es una coincidencia, o es sólo un malentendido y una oportunidad única, propiciada por ser el reflejo de alguien más, para que Juan concrete algún deseo largamente reprimido. Cabe la posibilidad de que el protagonista esconda algo de su pasado, como más adelante sabremos que lo hace el padre. No nos toma más que algunas líneas enterarnos de que es un malentendido; sin embargo no son inválidas las conjeturas que en el momento de la reflexión se hace el lector, pues si la narración fuera cortada en ese preciso episodio, las posibilidades son todas válidas y las acepta como explicaciones de lo que pudo ser; se trata de actualizaciones de las expectativas, de confirmar o desechar conjeturas.

Nos dice Iser que en la obra de arte literaria hay dos polos: el artístico, que es el texto elaborado por el autor, y el estético, que es el resultado de la concretización que realiza el lector. Allí, "donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria",[141] que es la actualización y confirmación o descarte de posibilidades que Juan nos ha llevado a efectuar desde la primera página. Apenas sabemos que una mujer, al volver de su viaje de bodas, se disparó en el corazón, ya estamos preguntándonos quién

[141] Wolfgang Iser, "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, Traducciones de Sandra Franco *et al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008 (Pensamiento Social), p. 122.

es ella, por qué se suicidó, dónde estaba su esposo en ese momento, qué relación guarda con el narrador; es decir, el lector comienza a interactuar con el texto y a darle vida.

El autor, a través del narrador, estructura un texto con cohesión interna valiéndose de gran variedad de elementos que funcionan como guías para el lector en lo que a la concretización se refiere. Los espacios en blanco van llenándose gradualmente gracias a la intervención de la percepción del lector, quien no puede simplemente escoger soluciones de manera arbitraria, ya que "en vez de descifrar el significado, la interpretación debe aclarar los potenciales de significado que ofrece un texto";[142] es decir, hay bases que sirven como punto de partida y que van de la mano con la historia que se cuenta, son parte de la cohesión. Si la arbitrariedad tuviera cabida, entonces no tendría sentido seguir el texto y bien podría el lector crear con su imaginación un relato distinto y totalmente ajeno a la obra.

Ninguna parte de la estructura de la obra garantiza que el lector la interprete y complete tal como el autor pudo pretenderlo. Debe aceptarse que la obra, si bien no arbitrariamente, está abierta a un buen número de posibilidades. Existirán tanto el lector que deseche al instante todas las dudas y angustias de Juan, lo cual, a pesar de eliminar de tajo el objetivo de éstas, es válido; como aquel que se identifique instantáneamente con el narrador y se convierta en seguidor de sus peripecias.

A pesar de esta apertura de interpretación, el lector debe adoptar un papel activo dentro de la elaboración de la intención para la cual está elaborado el texto. Pareciera incluso que por momentos estamos un paso adelante del protagonista en tanto que somos testigos que asisten a los hechos con la ventaja del análisis que nuestra perspectiva nos ofrece: "Un punto de vista tal [el establecido por la estructura del texto],

[142] *Ibid.*, p. 124.

sitúa al lector respecto al texto para que pueda construir el horizonte de sentido al que lo guían los ocultamientos de las perspectivas presentadas del texto".[143]

Ingarden también nos habla de las actualizaciones de significado, que son necesarias para la comprensión y aprehensión de la obra, pues es ésta "una estructura esquemática. Esto significa: que algunas de sus capas, en especial la capa de las perspectivas, contiene 'puntos de indeterminación' en sí. Estos puntos son eliminados en parte en las concretizaciones".[144] *Corazón tan blanco* es sinónimo de *indeterminación*, ya que tanto el narrador como el lector deben someterse a una ardua búsqueda de respuestas y soluciones a la mayor de las indeterminaciones: la vida misma. Desde el comienzo de la novela el lector es atrapado por la reveladora manera en que ésta abre y ya no podemos más que intentar averiguar qué sucederá, qué puede llegar a la vida de Juan y qué posibilidades descartar, pues tratándose de espacios sin llenar, "especialmente los destinos de los hombres […] muestran muchas partes de indeterminación".[145]

Juan va guiándonos a través de los descubrimientos que él mismo ha experimentado y nos contagia con sus angustias, las cuales no son gratuitas. Por eso la gran importancia que adquieren las repeticiones de ciertos elementos y situaciones, algunos de los cuales ejemplificaremos más adelante. Al respecto nos dice Ingarden que "la función del lector consiste en someterse a las sugerencias y directivas que parten de la obra y en actualizar no cualquier perspectiva arbitraria, sino las sugeridas por la obra".[146] Los elementos de repetición adquieren gradualmente mayor significación

---

[143] *Ibid.*, p. 143. (Los corchetes son míos)
[144] Roman Ingarden, "Concretización y reconstrucción", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, Traducciones de Sandra Franco *et al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008 (Pensamiento Social), p. 32.
[145] *Ibid.*, p. 33.
[146] *Ibid.*, p. 39.

dentro del entramado de la novela. Algo que en principio pudo parecernos sin mayor importancia, a cada nueva aparición ve actualizado su peso significativo.

Habla Iser respecto a la acumulación e inferencia de significados: "El lector resulta atraído hacia los acontecimientos haciéndolo proveer lo que se quiere decir a partir de lo que no se dice […] a medida que lo no-dicho se hace vivo en la imaginación del lector, lo dicho se expande para adquirir mayor sentido […] escenas incluso triviales pueden parecer sorprendentemente profusas".[147] Todo el caudal de información recibido página tras página va siendo almacenado. Aun cuando el lector no lo espere, ciertos fragmentos de todo ese conocimiento resurgen, y su significado adquiere mayor valor expresivo, en el momento en que son repetidos o aparece ante nuestros ojos algún segmento relacionado que los trae de vuelta a la memoria. Veamos unos cuantos ejemplos de la acumulación de significado, basada en la repetición y en la actualización de sentido, que se da en ciertos elementos de la obra.

La cama y la almohada de los amantes

En principio somos testigos de las primeras implicaciones alrededor del espacio compartido por los amantes en la intimidad: "ambos sin elección, con unas habitaciones y un ascensor y un portal que no pertenecía a ninguno y ahora son de los dos, con una *almohada común* por la que se verán obligados a pelear en sueños y desde la cual, al igual que el enfermo, acabarán viendo también el mundo" (pp. 23-24). Aparece la almohada como elemento que confirma la cancelación del pasado individual de los cónyuges y como un confinamiento desde el que se verá y juzgará ahora la vida. Es éste un primer acercamiento a un objeto cuyo significado evolucionará según cambie la vida

[147] Wolfgang Iser, "La interacción texto-lector…", p. 355.

marital y tengan lugar acontecimientos que fueron juzgados o planeados mientras la pareja reposaba allí.

No obstante, veremos que la almohada ya no es sólo el sitio desde el que se verá la vida diaria, sino que ahora se erige como el espacio desde el cual la pareja, tal vez por costumbre, tal vez por convicción, contará sin discriminación cuantas historias haya en el repertorio de su memoria, sin importar las promesas que puedan ser traicionadas. "No es tanto que entre dos personas que comparten *la almohada* no haya secretos porque así lo deciden […] cuanto que no es posible dejar de contar y de relatar, y de comentar y enunciar, como si esa fuera la actividad primordial de los emparejados". (p. 183)

El territorio de intimidad de la pareja es exclusivo y nadie ajeno a la relación puede tener acceso a él; es excluyente y no existe una intimidad tal en ninguna otra faceta de la vida. Claro, puede darse con más personas, pero ocurre únicamente en el espacio de la cama. Se dice que la almohada es a menudo blanca en alusión a los corazones blancos que llegan allí inocentes y van tiñéndose conforme se cuenta, se escucha y se traiciona. Ahora se delimitan claramente los dos mundos de los amantes: el de la almohada, únicamente suyo, y el exterior, donde cabe cualquier otra persona: "'En *la cama* se cuenta todo', no hay secretos entre quienes la comparten, *la cama* es un confesionario. Por amor o por lo que es su esencia […] se traiciona a los demás […] y es un territorio que por su propia naturaleza no permite que nada esté en ella excepto los cónyuges […] *La almohada* es redondeada y blanda y a menudo blanca, y al cabo del tiempo lo redondeado y blanco acaba sustituyendo al mundo". (p. 185)

Hacia el final de la novela nos enteramos del significado más aterrador que Juan puede otorgar al espacio de la cama, por el que Teresa cometió suicidio y que, a final de cuentas, es lo que más decididamente tiñe los corazones tan blancos, la traición:

> Estábamos en Toulouse, hicimos nuestro viaje de bodas a París, luego al sur de Francia. Estábamos en un hotel la penúltima noche del viaje, *en la cama*, y yo le dije muchas cosas a Teresa, uno dice de todo en esas ocasiones porque no se siente amenazado por nada […] 'Te quiero tanto que mataría por ti', le dije. Ella se rió, contestó: 'Ya será menos.' […] Y entonces no pensé más y le dije la frase: 'Ya lo he hecho', le dije. (pp. 344-345)

En la intimidad hay traiciones y también, por costumbre o por sentido de deuda con el cónyuge, se cuentan las que en el exterior hemos cometido. Parece que la confianza y la cercanía con el otro nos hace inmunes a ser juzgados como cualquier otro ser humano. Sobre la almohada tan blanca Teresa se sintió cómplice de una traición y su corazón quedó manchado por siempre. Sobre la cama, sin saberlo en ese preciso momento, Ranz traicionó a Teresa. Descubrimos finalmente el origen de las angustias de Juan.

La mano del otro sobre nuestro hombro

El significado inicial de este elemento es de una advertencia sutil que Ranz dedica a su hijo: "Me retuvo con *una mano en el hombro (una mano en el hombro)* mientras iban saliendo y regresando al salón, hasta quedarnos solos. Entonces cerró la puerta y se sentó en un butacón […] —Bueno, ya te has casado. ¿Y ahora qué?" (pp. 111-112) Le advierte a Juan que lo que viene no es sólo un comentario más para alimentar la conversación, sino que se trata de algo importante para cuyo relato debe Juan dejar a un lado la inercia de su rutina y adoptar un actitud receptiva, pues nunca se sabe la gravedad de lo que está a punto ser dicho. A partir de esta interrupción, de este paréntesis, incrementará el caudal de dudas que, respecto a su vida, se formulará el protagonista de la novela.

Si la duda está ya instalada en Juan, entonces hace falta que algo la alimente y es entonces cuando aparece la figura de Custardoy:

> Hice ademán de que debía marcharme, pero entonces Custardoy me volvió a poner *la mano en el brazo* —su mano era como un peso— y así me retuvo […] —Eso es un azar, nadie sabe el orden de la muerte, podía haber sido él, como también nos puede [Ranz] enterrar a nosotros. Mi madre vivió bastantes años […] Me volvió a mirar a mí de frente con sus ojos desagradables a los que sin embrago estaba tan acostumbrado. —Como tú quieras, un azar. Pero tres veces es mucho azar. —¿Tres veces?". (pp. 168, 171) (Los corchetes son míos)

La irrupción de la mano en el hombro no trae sólo una pregunta que dé lugar a muchas otras dudas, sino que ahora está allí, tal vez de manera fortuita, para dar pie a una revelación del pasado que comienza a trastornar la interpretación del presente y llena al protagonista de urgencia por averiguar qué sucedió realmente.

Mucho más adelante, cuando la revelación de Ranz está a punto de concretarse, se hace presente el elemento en cuestión con un significado opuesto, pues ya no es catalizador de dudas sino gesto de confianza, de cercanía:

> Sin duda no te matarías, pero tal vez no querrías volver a verme. Temo por mí, más que por ti.' Luisa debió ponerle *una mano en el brazo* si estaba cerca, o acaso *en el hombro* si se levantó un instante ('*La mano en el hombro*', pensé, 'y el incomprensible susurro que nos persuade') […] 'Lo que usted hiciera o dijera hace cuarenta años me importa poco y no va a variar mi afecto. Es a usted al que yo conozco y eso nada lo puede cambiar. No conozco al de entonces'". (pp. 339-340)

La mano de Luisa en el hombro de Ranz para reiterar la confianza que en ella se puede depositar y para recordarle a su suegro, sin necesidad de palabras, que puede estar tranquilo y descartar el desastre. Con la mano en el hombro de Ranz, Luisa deja el

terreno listo para la revelación. Cada vez que la frase se hace presente, Juan la repite en su pensamiento como un eco que refuerza su carga de significado: confianza, persuasión, convencimiento.

Una vez que Ranz comienza a narrar, el elemento que analizamos adquiere una nueva actualización: es la persuasión que, debido a la cercanía de quien ha posado su mano sobre el individuo, casi obliga a actuar:

> 'Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella', me dijo, 'y con eso no puede contarse.' Recuerdo que al decirlo me puso *la mano en el hombro* y acercó su boca a mi oreja. No me lo susurró, no fue una insinuación, *su mano en mi hombro* y sus labios cercanos fueron un modo de consolarme y apaciguarme, estoy seguro, he pensado mucho en cómo fue dicha esa frase, aunque hubo un tiempo en que la tomé por otra cosa (p. 351).

La mano en el hombro convence, instiga y da lugar a la traición originaria del secreto durante tantos años protegido, de las angustias y presentimientos de desastre de Juan, que sólo sospecha pero que ninguna injerencia tuvo en los hechos. Esta persuasión hace posible el suicidio con que inicia la novela.

La ceniza del cigarrillo

En este elemento comenzamos con un pequeño indicio que en una primera lectura no parece tener mayor relevancia: "Sacudí *la ceniza del cigarrillo* con mala puntería y demasiada fuerza y sobre la sábana se me cayó la brasa, y antes de recogerla con mis propios dedos para echarla al cenicero, donde se consumiría sola y no quemaría, vi cómo empezaba a hacer un agujero orlado de lumbre sobre la sábana" (p. 69). La poca ceniza que comienza a quemar la sábana es un anuncio de algo mayor, un fantasma del

pasado con consecuencias trágicas, cuando la lumbre no fue extinguida y consumió una sábana y el cuerpo inerte de una persona. En adelante, cada vez que aparezca el elemento, Juan, tal vez como método para ahuyentar nefastas consecuencias que desconoce, aclarará que la llama fue apagada a tiempo y no quemó ni hirió a nadie.

Nos trasladamos al tiempo de la estancia de Juan en Nueva York, en un momento en que aún no se ha planeado traición alguna y por tanto la ceniza es sólo un detalle pasajero que, si bien no hace daño en esta ocasión, aparece como una advertencia de lo que puede ser más adelante, una vez que se conozca el secreto de Ranz, del significado tan grave que podría adquirir un elemento tan pequeño: "Pensé que su cicatriz estaría morada, seguí sin mirarla, aún tenía que decirle algo, aún no habíamos terminado, aún nos faltaba algo de lo que 'Bill', 'Jack' o 'Nick' nos había exigido, nos faltaba la pierna. Encendí *un cigarrillo* y al hacerlo cayó una *pavesa* sobre la cama deshecha, pero llegó apagada y no se comió la sábana" (p. 252).

La siguiente manifestación del elemento cambia súbitamente la concepción del mismo y la actualización de significado resulta abrumadora para Juan, quien, sin ser el receptor directo del mensaje, escucha la revelación a escondidas:

> Encendí *un cigarrillo*, no comprendía lo que había hecho pero sabía que lo había hecho, son cosas distintas a veces. […] Dejé *el cigarrillo* encendido sobre la sábana y lo miré, cómo quemaba, y descabecé la brasa sin por ello apagarlo. Encendí otro, di tres o cuatro chupadas y lo dejé también sobre la sábana. Hice lo mismo con un tercero, descabezados todos, ardiendo las brasas de *los cigarrillos* y también ardiendo las brasas sueltas, tres y tres brasas, seis brasas, se quemaba la sábana […] 'Cerré la puerta de la alcoba y salí y bajé a la calle, y antes de montar en el coche me volví a mirar la casa desde la esquina, todo estaba normal, era ya de noche, había caído de golpe y aún no salía humo" (pp. 362-363).

Hacia el final el elemento se convierte en parte de la narración del secreto. Ahora la ceniza no cae accidentalmente ni quema sólo un pequeño espacio, sino que, por tratarse de una traición, es depositada intencionalmente sobre la cama y consume el cuerpo sin vida de una mujer que no imaginaba ser traicionada por quien compartió con ella *la cama* y *la blanca almohada*, quien seguramente en más de una ocasión le puso *la mano en el hombro* para apaciguarla y hacerla sentir segura. La memoria del lector vuelve al acto que da origen a los presentimientos de Juan y se actualizan las implicaciones que se desconocían en las primeras páginas de la novela.

Estamos ante un suceso que nada tiene de accidental, que fue llevado a cabo con la intención de no errar. Es hasta ahora cuando se comprende la fuerza expresiva de estas reiteraciones, las cuales van encaminadas a acumular, en la mente del lector, significados, dudas e hipótesis. Sólo hasta la revelación final puede el lector descartar o confirmar las teorías barajadas. A este respecto nos dice Alvar: "La morosidad de las repeticiones y de las acumulaciones van dando un tiempo lento […] en el que el observador desmenuza toda suerte de sensaciones hasta hacerlas independientes del conjunto y autónomas dentro del relato […] Como resultado, la narración de minúsculos elementos que se elevan a la categoría de motivos trascendentes".[148]

Así como Juan es intérprete y escucha desde una posición segura y a manera de espía, el lector de *Corazón tan blanco* es también un testigo de los hechos que no participa directamente en ellos sino sólo desde el rol de la interpretación, papel con el cual da vida a las posibilidades que el protagonista mismo imagina. "En *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, hay un recurso utilizado obstinadamente: es el del escucha escondido, o el que ve, o trata de ver algo desde un lugar que lo oculta".[149] El lector, al

[148] Manuel Alvar, "Con sus propias manos violentas", en http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRITICAS/criticasyresenascorazon.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado en *Blanco y Negro*, 2 de julio de 1995.)
[149] Oscar Calvelo, *op. cit.*

estar fuera de las páginas de la obra, goza de una especie de ocultación y posición privilegiada, pues puede llegar a saber más que el narrador mismo y, a su vez, acumula el conocimiento que obtiene de la interpretación. Los lectores asistimos a los hechos desde el anonimato de nuestra lectura, intentando, al mismo tiempo que el protagonista, descubrir la realidad y las bases en que se yerguen los presentimientos de desastre.

Aparte de basarse en información que no proporciona la novela, la interpretación del lector se da apoyada en el reconocimiento que experimenta con los diversos estados anímicos del narrador. *Corazón tan blanco* es un sondeo hacia el interior de cada lector, que puede verse atrapado por una narración que se erige como un reflejo de quien lee y de las posibilidades que ante su vida pueden presentarse. La novela es también un sondeo al interior del narrador mismo: conocemos su realidad, nos comparte sus miedos y nos adentramos en su mundo de reflexiones respecto al pasado y al porvenir.

Al final de la novela, después de la tormenta emocional por la que acompañamos a Juan, los lectores podemos comprender que el interés con que seguimos la narración se debe a una identificación y un reconocimiento que operan en nuestro pensamiento respecto a las muchas digresiones encontradas. Con seguridad podemos decir que las conclusiones y desenlaces a que llega el protagonista y los de cada lector no coinciden, pero la identificación no radica allí, sino en las angustias que hemos compartido ante la toma de decisiones y al pensar en la gravedad de sus consecuencias. Todos "los temores y las dudas de Juan Ranz recrean de forma indirecta unas referencias ideológicas precisas que el lector comparte y por las que se mueve, por esa misma razón, sin advertir casi su presencia: la libertad y la originalidad de los individuos; la división entre las rivalidades del mundo externo y la disputa de los intereses, y la seguridad que proporcionan, en cambio, la familia y los afectos personales".[150]

[150] Javier Fornieles, *op. cit.*, p. 210.

CONCLUSIONES

Hacia el final de la novela Juan parece comprender que si bien hay cierto sentido en buscar explicaciones y posibles desenlaces con base en lo atestiguado, esto no es tan provechoso ni ofrece ninguna certeza a futuro, pues a pesar de que todo puede suceder en cualquier momento, también sabe que un hecho casi seguro puede nunca llegar a suceder. Ante esto, la única certeza es la muerte misma, que quita la vida propia y las de los demás, aquellas a las que queremos asistir, de las que queremos ser testigos y sobre las que no soportamos saber demasiado tarde algo importante, pues, parafraseando a Marías, lo grave de la muerte no es la propia muerte, sino que ya no se podrá fantasear con lo que ha de venir.

Basados en las ideas de Sartre consideradas en este estudio, podemos recordar que el hombre no está hecho ni definido *a priori*, sino que va tomando decisiones y trazando su camino, y por no existir una concepción preestablecida deberá valerse de su propia capacidad de creación e invención. Juan se ha hecho la firme convicción de no atender con tanta seriedad sus presentimientos de desastre, lo cual no significa que en adelante no mida cada pequeño paso y analice las posibles consecuencias. Juan queda definido, en gran parte, por las impredecibles acciones y decisiones de quienes lo rodean; se enfrenta a la subjetividad colectiva de la vida humana y a un sinfín de interpretaciones, las cuales, a pesar de formar parte de ellas, ha aprendido a descartar, pues al final de la historia el narrador no ha planeado nada malo contra Luisa y, además, se siente menos angustiado cerca de ella. A pesar de esto, se mantiene latente —y por tanto Juan no la descarta— una acción violenta en el futuro, pues el protagonista ha perdido la inocencia y ha dejado de ser ignorante de los hechos caóticos del pasado.

La serenidad que muestra el protagonista hacia las últimas páginas de la novela parece lograda sólo después de reconocer esta inevitabilidad de la muerte, actitud que refleja el escritor mismo en otra novela: "Y qué, si no hubiera nacido. Hay demasiados que nacen y es como si no hubiera ocurrido y no hubieran nunca existido; son tan pocos de los que se conserva memoria y hay tantos que mueren pronto como si el mundo no tuviera paciencia para asistir a sus vidas".[151] Para continuar con su vida y no permitir que augurios nefastos lo invadan tan constantemente, parece aceptar que todo lo hecho terminará por desvanecerse e irán olvidándose las vidas de Luisa, Ranz, Custardoy, Nieves, Gloria, Berta, la suya misma.

Un poco antes de reconocer la inevitabilidad de los hechos o la imposibilidad de anticiparlos, Juan enfrenta el verdadero clímax de la identificación y al portador de una inmensa gama de posibilidades, Custardoy hijo, que provoca miedo en Juan porque es quien, con la posibilidad de llevar a cabo todo lo que éste ha figurado en su mente, saldría ileso de cualquier acto porque no se detiene a pensar en las consecuencias.

Al reconocer que a pesar de los grandes esfuerzos que haga por configurar su vida de una u otra manera, difícilmente algo de sí mismo trascenderá más allá de un futuro inmediato y de sus círculos cercanos de relaciones, Juan asume que debe comenzar a vivir su propia vida y hacer a un lado los enfermizos pensamientos respecto a circunstancias sobre las que no tiene control; sabe que quedarán en este mundo sus escritos, sus ropas, algunas fotografías y sus libros. Podemos concluir que terminó incorporándose a la débil rueda del mundo, renunciando a la lucha contra sus inquietudes y los presagios anunciados por el pasado y por otras vidas, aunque las angustias aún lo asalten esporádicamente.

[151] Javier Marías, *Negra espalda…*, p. 20.

Esta nueva concepción que tiene Juan de su vida, después de haber pensado tan insistentemente en el sentido de su matrimonio y la supervivencia del mismo, se logra sólo a través de una alianza, involuntaria o implícita por las circunstancias, con Luisa para descubrir el secreto que durante tantas páginas mantuvo la tensión del relato. Siguiendo a Elide Pittarello, Luisa desvela para Juan la verdad de una genealogía teñida de sangre que fue vertida violentamente; es decir, tal vez Juan nunca tuvo un corazón tan blanco y su propio nacimiento va más allá del pecado original, pues aun antes de su concepción cargaba ya con dos muertes violentas.

Volviendo a los planteamientos de la identidad del *yo* propuestos por MacMurray, donde se sugiere que el ser busca siempre consistencia teorética y suficiencia práctica, entendemos por qué el narrador nos enreda en una turbulenta búsqueda en la que los hechos confirmados distan mucho de las anticipaciones. La novela es una invitación a la complicidad y una treta del narrador para envolver al lector mientras descifra los augurios y los comprueba con base en sucesos concretos. Ya nos dice Benjamín Sandoval que lo que verdaderamente se explora en estas novelas son los límites del pensamiento literario, donde la voz del narrador se vuelve fundamental en sus historias, ya que guía al lector por caminos nunca objetivos y matizados por lo ficticio.

Recuerdo que una profesora de la carrera de Letras Hispánicas mencionó en alguna ocasión que a Javier Marías se le "caían" abruptamente los finales de sus novelas, que no sabía cómo terminarlas y que las cerraba "a fuerza". Debo reconocer que, ciertamente, podría parecer que el final de *Corazón tan blanco* es un tanto flojo en comparación con la tensión narrativa de toda la obra. Sin embargo, la tesis que hemos logrado comprobar es que el gran valor estilístico y temático de Marías no se basa en disponer premeditadamente de todos los elementos necesarios para ofrecer un final de bombo y platillo que permita al lector dar un último suspiro para satisfacer la previsión

de una obra que llega a un final, sino de acumular toda la tensión a lo largo de la obra, con la complicidad y la curiosidad del lector incluidas, para dar pie a la especulación, la imaginación y el sorteo de posibilidades dentro de la mente del lector. Así, hacia el final, éste podrá unirse al narrador en una conclusión que o bien ofrezca serenidad, o bien genere aún más dudas. La conclusión no es, de manera alguna, una clausura definitiva, más bien es una breve pausa en lo que se presenta como un camino aún incompleto en la vida del protagonista.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

ALAMEDA, Sol, "Entrevista: Javier Marías. El oficio de escritor", *El País Semanal*, núm. 1472, diciembre 2004, pp. 14-20.

ALVAR, Manuel, "Con sus propias manos violentas", en http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRITICAS/criticasyresenascorazon.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado en *Blanco y Negro*, 2 de julio de 1995.)

— "Esto sí que es llamar", en http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRITICAS/criticasyresenascorazon.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado en *Blanco y Negro*, 26 de junio de 1995.)

BASSO, Eleonora, "La repetición en *Corazón tan blanco* de Javier Marías", en http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/740. (21 de febrero de 2012) (Publicado en *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, núm. 23, julio-diciembre de 2002, pp. 11-40.)

CALVELO, Oscar, "El fisgón", en http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRITICAS/criticasyresenascorazon.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado por la Universidad de Buenos Aires)

CONTE, Rafael, "Corazón tan blanco", en http://www.javiermarias.es/PAGINASDECRITICAS/criticasyresenascorazon.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado en *ABC Literario*, 1992)

FERNÁNDEZ, Álvaro, "Contar para olvidar. La política del olvido en *Corazón tan blanco*", en http://redalyc.uaemex.mx/pdf/602/60251205.pdf. (21 de febrero de 2012) (Publicado en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LI, núm. 2, julio-diciembre de 2003, pp. 527-579.)

FORNIELES, Javier, "*Corazón tan blanco* de Javier Marías: en el corazón de la ideología burguesa", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 56, núm. 1, junio de 2003, pp. 205-226.

GARCÍA, Carlos Javier, "La resistencia a saber y *Corazón tan blanco*, de Javier Marías", *Anales de la literatura española contemporánea*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, vol. 24, núms. 1-2, 1999, pp. 103-120.

INGENDAAY, Paul, "Los oídos no tienen párpados", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/RecepcionenAlemania.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Traducción de C. Canterla, 2 de abril de 1996.)

MARÍAS, Javier, *Corazón tan blanco*, México, Alfaguara, 1999, 377 pp.

— *Corazón tan blanco*, Edición y prólogo de Elide Pittarello, Barcelona, Crítica, 2006, 395 pp. (Clásicos y Modernos, 12)

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, "Presentimiento de desastre", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/CriticaCTBJuanAntonioM.html. (4 de febrero de 2012) (Publicado en *La Vanguardia*, suplemento *Libros*, 27 de marzo de 1992.)

MONMANY, Mercedes, "Ventanas abiertas", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/CriticaCTBMercedesMonmany.html. (6 de febrero de 2012) (Publicado en *Diario 16*, 20 de febrero de 1992.)

PITTARELLO, Elide, "Guardar la distancia", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/ElidePittarello.html. (4 de febrero de 2012) (Prólogo a Javier Marías, *El hombre que parecía no querer nada*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.)

SIMONSEN, Karen-Margrethe, "*Corazón tan blanco* - a post-postmodern novel by Javier Marías", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 52, núm. 1, junio de 1999, pp. 193-212.

"The New York Times' dedica una elogiosa crítica a la obra de Marías", *El País*, año XXVI, núm. 8750, 8 de mayo de 2001, p. 39.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

ABBAGNANO, Nicola, *Filosofía de lo posible*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, 233 pp.

BAJTÍN, M. M., "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo", en M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Traducción de Tatiana Bubnova, 10ª edición, México, Siglo XXI, 1999, pp. 200-247.

BLANCA, Inés, "Entrevista a Javier Marías", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/elojodelaagujaentrevista.html. (4 de febrero de 2012) (Publicado en *El ojo de la aguja*, núm. 2, mayo de 1992.)

BLANCO, María Luisa, "Entrevista: La única verdad posible es la que no se cuenta", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/EntrevistaCambio16.html. (29 de enero de 2012) (Publicado en *Cambio 16*, suplemento *Letras*, núm. 1, 16 de marzo de 1992.)

BOBBIO, Norberto, *El existencialismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 95 pp. (Breviarios, 20)

BROTO NOGUEROL, Gonzalo, "Javier Marías: la acción del pensamiento", en http://zaguan.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/526. (22 de febrero de 2012) (Publicado en *Tropelías*, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Actas del II Seminario "Pensamiento literario español del siglo XX", 2006.)

CURIEL RIVERA, Adrián, *Novela española y boom hispanoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

DOMINGO, José, *La novela española del siglo XX*, Barcelona, Labor, t.2 "De la postguerra a nuestros días", 1973.

FERREIRA, Vergílio, *Pensar*, Traducción de Isabel Soler Quintana, Barcelona, Acantilado, 2006, 334 pp.

IBORRA, Juan Ramón, "Entrevista: La maldición del saber", en http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/EntrevistaConfesionario.html. (29 de enero de 2012) (Publicado en el suplemento dominical de *El Periódico*, 24 de mayo de 1992, y reimpreso en Juan Ramón Iborra, *Confesionario*, Barcelona, Ediciones B, 2001, pp. 150-165.)

INGARDEN, Roman, "Concretización y reconstrucción", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, Traducciones de Sandra Franco *et al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 31-54. (Pensamiento Social)

ISER, Wolfgang, "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, Traducciones de Sandra Franco *et al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 121-143. (Pensamiento Social)

— "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, Traducciones de Sandra Franco *et al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 351-364. (Pensamiento Social)

LEÓN VEGA, Emma, *Sentido ajeno. Competencias ontológicas y otredad*, México, Anthropos, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 143 pp. (Autores, Textos y Temas, Ciencias Sociales, 49)

LEÓN VEGA, Emma *et al.*, *Los rostros del otro. Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*, Barcelona, Rubí, México, Anthropos, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 175 pp. (Autores, Textos y Temas, Ciencias Sociales, 65)

LEVINAS, Emmanuel, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-textos, 2001, 289 pp.

— *La huella del otro*, prólogo de Silvana Rabinovich, México, Taurus, 2000, 117 pp.

— *El tiempo y el otro*, Introducción de Félix Duque, Barcelona, Paidós, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1993, 139 pp. (Pensamiento Contemporáneo, 26)

MACMURRAY, John, *El Yo como agente. La forma de lo personal*, Barcelona, Barral Editores, 1974.

MARÍAS, Javier, *Los dominios del lobo*, Prólogo de Elide Pittarello, México, Random House Mondadori, 2007, 267 pp. (Debolsillo, Biblioteca Javier Marías, 1)

— *Mañana en la batalla piensa en mí*, Prólogo de Elide Pittarello, México, Random House Mondadori, 2006, 359 pp. (Debolsillo, Biblioteca Javier Marías, 7)

— *Negra espalda del tiempo*, Prólogo de Elide Pittarello, Epílogo de Guillermo Cabrera Infante, México, Random House Mondadori, 2007, 334 pp. (Debolsillo, Biblioteca Javier Marías, 8)

— *El siglo*, Prólogo de Elide Pittarello, México, Random House Mondadori, 2007, 247 pp. (Debolsillo, Biblioteca Javier Marías, 3)

— *Todas las almas*, Prólogo de Elide Pittarello, México, Random House Mondadori, 2007, 226 pp. (Debolsillo, Biblioteca Javier Marías, 5)

— *Travesía del horizonte*, Prólogo de Elide Pittarello, Epílogo de Pere Gimferrer, México, Random House Mondadori, 2007, 186 pp. (Debolsillo, Biblioteca Javier Marías, 2)

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, *La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, 53 pp. (Cuadernos de Jornadas, 8)

— "Espejismos en una galería de espejos", en http:// www.javiermarias.es/main.html. (4 de febrero de 2012) (Publicado en *Ínsula*, núm. 546, junio de 1992.)

— *Voces contemporáneas*, Barcelona, Acantilado, 2004, 552 pp.

MUÑOZ CALVO, Ana Laura, *Elección, determinismo y fatalidad en el personaje-narrador de* Mañana en la batalla piensa en mí, México, Ana Laura Muñoz Calvo, 2000, 87 pp. (Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras)

NAVARRO GIL, Sandra, "La voz del narrador en las novelas de Javier Marías", en http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/issue/view/16. (22 de febrero de 2012) (Publicado en *Revista de literatura*, vol. 65, núm. 129, 2003, pp. 199-210.)

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 3ª edición, México, Siglo XXI editores, 2005, 191 pp.

RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, 6ª edición, México, Siglo XXI editores, Universidad Iberoamericana, 2006, 112 pp.

SANDOVAL ZACARÍAS, Benjamín, *"Negra espalda del tiempo": Reiteración temática en tres novelas de Javier Marías*, México, Benjamín Sandoval Zacarías, 2008, 111 pp. (Tesis de Maestría en Letras Españolas, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras)

SARTRE, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Ediciones Folio, 2007, 63 pp.

SAVATER, Fernando, "La libertad del narrador", *El País*, año XXVI, núm. 8908, suplemento *Babelia*, núm. 516, 13 de octubre de 2011, p.12.

SHAKESPEARE, William, *La tragedia de Macbeth*, Traducción y notas de María Enriqueta González Padilla, Prólogo de Alfredo Michel Modenessi, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 259 pp. (Nuestros Clásicos, 85)

STEINER, George, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Traducción de María Condor, México, Fondo de Cultura Económica, Siruela, 2009, 83 pp. (Centzontle)