LA REPETICIÓN EN *CORAZÓN TAN BLANCO* DE JAVIER MARÍAS

ELEONORA BASSO

Universidad de la República - Uruguay
eleob@montevideo.com.uy

1. Introducción

La médula argumental de *Corazón tan blanco* es el proceso de develamiento por parte del narrador-protagonista (Juan), del secreto que envuelve su prehistoria, trayecto entrecortado y sinuoso a causa de su ambivalente deseo de saber y no saber al respecto.

El misterioso suicidio de Teresa, narrado al comienzo, quedará desgajado de la serie temporal y de los acontecimientos que a partir de la segunda secuencia ocupan el plano central de la novela, concernientes a la vida de Juan durante su primer año de casado. El enigma del principio se resolverá al final, con la confesión de su padre (Ranz), y así el hijo llegará a conocer la “verdad” y quedará suturado el hiato narrativo y la herida abierta en la memoria familiar por aquel traumático suceso, inasimilable e incomprendible también para sus inmediatos testigos.

Sin embargo, la fábula adquiere otras proyecciones que desbordan el plano literal referido, a causa de la inflexión subjetiva que le confiere el narrador en relación con su propio contexto vital. El esclarecimiento de

aquella historia —velada por un secreto sintomático de dolores irrestañados, culpas, sospechas y complicidades inconfesas puede leerse como la extrapolación a un tiempo más remoto y a un radio familiar más amplio, de otro proceso pretérito en la vida del protagonista: la exploración en la infancia del enigma del origen, el descubrimiento de la diferencia sexual y la genitalidad, es decir lo que entraña el constructo psicoanalítico de la “escena primaria”, como matriz y síntesis representativa de las crisis a través de las cuales se constituye el sujeto.

Por otro lado, la revelación de la grieta oculta en la fachada de la honorable familia llevará a entrever otras que fisuran el edificio social, implicando violencias y ocultamientos de más amplios alcances.

En los distintos episodios que conforman novela se repite una y otra vez el esquema básico de la historia aún no aclarada: la situación conflictiva triangular, así como diferentes motivos pertenecientes a sus dos hitos trágicos: la muerte violenta de ambas esposas de Ranz.

La inquietud por el pasado familiar surge en el protagonista a raíz de la crisis que provoca en él su casamiento, situación que lo lleva a reevaluar toda su vida.

A pesar de la desacralización contemporánea del rito y del contrato que sanciona¹, el matrimonio conserva para el sujeto su valor simbólico de promoción a la adultez. El “cambio de estado” se le representa como una “enfermedad” o una “aniquilación”, que lo arroja a la repetición de un esquema de vida prefigurado por las costumbres. 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: la noche de la boda “su mano [de Ranz] sobre mi hombro fue casi un golpe de espada plano que armaba caballero a quien no lo era” (101).

Al legitimar la procreación, el matrimonio lo reubica en la sucesión generacional, dándole acceso al lugar de su progenitor. Las relaciones de poder cambiantes o rotatorias dentro de los ya mencionados conflictos triangulares que se reiteran en la novela, tensiones que tienden a un “tercero excluido” o a un tercero mediador, pueden relacionarse con el reposicionamiento del hijo, en situación ahora de esposo y padre potencial.

A través de este trance el protagonista revive y completa el pasaje del “mundo mujeril” de la infancia, extensión del ámbito materno, al mundo masculino adulto.

Al primero pertenecen los canturreos y susurros femeninos, emitidos “sin voluntad ni destinatario”, los cantos y cuentos de la abuela y las ayas cubanas, el sempiterno sonido del organito, el “insignificante rumor del habla” en que el traductor halla “placer” y “consuelo” cuando no puede comprenderlo (39-40). Mundo sonoro y oral que fluye “de la boca en la oreja” (Es precisamente la boca el rasgo “femenino” que señala el narrador en su

fisonomía. Mientras que el reiterado motivo de “la boca llena” sugiere la satisfacción que brinda el alimento materno).

A ello se contrapone “el silencio de la vida adulta, o quizá es masculina”, otro *ritornello* que cierra la novela. Es el mundo urgido por el agenciamiento e interpretación de los signos, el de las palabras manipulables, que sirven más “para confundir u ocultar” que para comunicar, por ejemplo las de la “inhumana jerga política”.

El primero es asimilable en conjunto al legado de la tradición –y en especial la tradición oral que perdura en tanto pasible de ser siempre resignificado (recuérdese el descubrimiento tardío que hace Juan de un “simbolismo sexual meridiano” en la historia de la serpiente). El segundo puede verse representado por la traducción, operación intelectual que vehiculiza significados. En la intersección de ambos mundos se sitúa el espacio de la literatura, en que la palabra retiene su valor sensual, afectivo y lúdico sin renunciar al concepto; donde la “falsa traducción” de la realidad que es la ficción conduce a otra especie de verdad, a ser interpretada. (Otra verdad, como la que desencadena la tergiversación del diálogo de los altos mandos).

En *El placer del texto* Roland Barthes compara el funcionamiento del suspenso narrativo con el develamiento progresivo propio del strip-tease. El placer que procura es “un placer edípico (desnudar, saber, conocer el origen y el fin) si es verdad que todo relato (todo develamiento de la verdad) es una puesta en escena del Padre (ausente, oculto o hipostasiado), lo que explicaría la solidaridad de las formas narrativas, las estructuras familiares y de las interdicciones de desnudez –reunidas todas entre nosotros en el mito de Noé cubierto por sus hijos” (18).

El tópico es tratado por Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique* (p. 86 y ss.). Según ella afirma, “las formas simples [de la narración] nos parece que reproducen diversos aspectos de la manera en que el sujeto se ubica dentro del triángulo familiar para identificarse en él” (89)². Esta y otras aproximaciones al tema tienen como antecedente los estudios sobre el mito de C. Lévy Strauss, quien, como Kristeva recuerda, “ha mostrado que el mito semantiza las relaciones parentales y sociales utilizando como cobertura semántica los elementos de la continuidad material” (88). A lo que cabría agregar la tesis de V. Propp sobre el origen histórico del cuento folklórico, que él encuentra en los antiguos rituales de iniciación.

Estos aspectos, que estarían implícitos en cualquier relato por configurar la matriz arcaica de la narración como práctica significativa, se integran también al contenido argumental de *Corazón tan blanco*. El proceso que lleva al protagonista a la “revelación” de su origen y al replanteamiento de su lugar en la trama familiar, lleva latente el simbolismo de un motivo universal o arquetípico: el “destronamiento” del padre (al que hace eco el regicidio de MacBeth). La figura paterna, objeto de afectos intensos y ambivalentes por parte del hijo, perderá el ropaje sublime o monstruoso tejido por las fantasías infantiles –que veremos aflorar sesgadamente en el discurso para ser reconocida al final en su simple estatura de hombre.

A lo largo de este proceso la repetición parece obsesionar al protagonista-narrador. Por un lado, teme repetir los pasos del “monstruo” (puesto que “los actos son todos involuntarios”). Custardo y el joven se encargará de darle voz al fantasma: “espero que te vaya mejor que a tu padre, y no quiero ser cenizo, toco madera. Vaya carrera la suya, ni Barbazul” (135). Por otro lado, concibe la repetición como única forma –siempre deficitaria de la permanencia³, vale decir también de la propia identidad (para psicoanálisis, sustentada por el Otro, el remoto padre ideal): “Hasta las cosas más imborrables tienen su duración, como las que no dejan huella o ni siquiera suceden, y si estamos prevenidos y las anotamos o las grabamos o las filmamos, y nos llenamos de recordatorios e incluso tratamos de sustituir lo ocurrido por la mera constancia y registro y archivo de que ocurrió...”(36). “A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente” (37). A esta hipérbole del *tempus fugit*, que iguala la condición efímera con la nada, se opone la visión alucinada de un devenir congelado, bajo la forma de una repetición incesante e idéntica, también equiparable a la nada: “la espera...es como un inmenso tejido sin ninguna costura ni adorno ni pliegue, como un cielo invisible o rojizo sin ángulos que lo recorten, un todo indiferenciado e inmóvil en el que no se distinguen las tramas y sólo hay repetición, pero no la repetición al cabo de un tiempo, que no es sólo tolerable sino placentera, no sólo tolerable sino necesaria (uno no puede aceptar que ciertas cosas no vayan a repetirse) sino la repetición continua y sin pausa, un silbido interminable o nivelación constante de lo que va llegando” (235).

La exploración reflexiva del fenómeno de la repetición, entre los umbrales que la subjetividad tolera, evoca los análisis freudianos sobre la función de los mecanismos repetitivos en la vida psíquica, y sus efectos contradictorios. Como se sabe, Freud vincula con la pulsión de muerte la obsesión incoercible de repetir que paraliza al sujeto, escapa al control de la conciencia y parece contradecir el principio de placer. Por otro lado, examina el papel que le puede corresponder a la repetición en el dominio por parte del yo de las experiencias penosas⁴.

Cabe relacionar estas consideraciones no sólo con los tópicos del discurso del narrador sino también, como veremos, con la conducta repetitiva del protagonista y los otros personajes.

La repetición, como recurso constructivo y como tema de reflexión del narrador, se impone a la atención del lector en forma inmediata. Situaciones, objetos, frases, palabras, transitan de uno a otro episodio, proliferan, varían, se desplazan y recombinan incesantemente, en un tratamiento verdaderamente musical de los motivos. Por ello la crítica ha sido unánime en señalar el virtuosismo compositivo como uno de los principales logros de la obra. No obstante, reconocer el efecto de exaltación de la forma –y el consecuente placer estético que deriva de un uso elaborado y complejo de la repetición, no haría más que corroborar la tesis de Jakobson acerca de lo que define la función poética: referencia de un mensaje a su propia

estructuralidad a través de un incremento de la repetición, mecanismo básico del lenguaje.

No nos detendremos en las formas características de repetición estudiadas por los narratólogos, las que operando a distintos niveles textuales garantizan la unidad e inteligibilidad de un relato y la lógica de su desarrollo en necesaria y variable regulación con los elementos disímiles o novedosos. Señalaremos, como primera aproximación al tema, algunos efectos evidentes de la repetición en el texto que nos ocupa.

El procedimiento contribuye a acotar y cohesionar el mundo novelesco, le imprime determinadas líneas de fuerza, jerarquiza sus temas, desplaza el interés de los acontecimientos al proceso subjetivo de quien los vive y narra. La recurrencia de motivos –personajes y situaciones equivalentes, reflexiones, enunciados, objetos (la brasa del cigarrillo, la almohada, el cuchillo, las piernas y zapatos de las mujeres, el sostén, la boca llena, etc. etc.) sugieren la existencia en ellos de un potencial simbólico sobrepuesto a su valor referencial inmediato y su sujeción a cada secuencia narrativa. Dicho de otra manera, suspenden su función mimética y subrayan su condición de significantes cuyo sentido, o plus de sentido, no es obvio, reclama ser interpretado. Desde una perspectiva lingüística, el significado de un término se precisa por el contexto de su respectivo enunciado. En la dimensión textual, en cambio, los elementos que se reiteran tienden a inflexionar el sentido del contexto parcial en que aparecen.

La recombinación caleidoscópica de los mismos elementos contamina las diferentes secuencias narrativas, sugiere otras afinidades y conexiones entre episodios heterogéneos, lleva a que estos se evoquen e iluminen mutuamente, multiplicando los virtuales recorridos semánticos de la lectura.

En *Corazón tan blanco* la repetición va más allá de ser una estrategia general de producción semántica –presente en cualquier texto y pasa a convertirse en una forma privilegiada de crear sentido y de señalar su inagotabilidad. Pero que esto ocurra, que la repetición no conduzca al efecto contrario la deflación semántica por exceso de redundancia se debe a la incidencia de otros factores sobre los que nos extenderemos ulteriormente: la apertura de nuevos enigmas o interrogantes, por empezar los que suscita el mismo retorno de los motivos; las reticencias y elipsis de narrador, tan señaladas como sus reiteraciones. A ello se agrega la relación a establecer entre los procedimientos referidos, por un lado, y por otro el argumento y la tematización del fenómeno repetitivo como tal o por implicación en otros temas fundamentales: el tiempo, la memoria, la herencia, la tradición, el lenguaje (y su relación con los “hechos”), la traducción, la escritura y las prácticas artísticas en general.

2. Obertura cubana

La acción de la segunda y tercera secuencias (primeras de la historia protagonizada por Juan), se centra en un episodio ocurrido en La Habana durante su viaje de bodas. Allí dice experimentar un “segundo malestar” o

“sensación de desastre”, prolongación de las aprehensiones que lo asaltan desde el momento en que contrae matrimonio, “ese inicio de algo que incomprensiblemente se ve y se vive como el fin de ese algo” (19).

La “enfermedad” con la que ha comparado el “cambio de estado” se desplaza y hace literal en el malestar físico que aqueja a Luisa, “ligera indisposición” que sin embargo despierta en el novel esposo temor por su vida.

La posterior interpelación de Myriam desde la calle y su inexplicable agresión hacia Juan, es pronto interpretada por él como una accidental equivocación debida a la miopía de aquella y es así restituida a la esfera de lo “normal”. Sin embargo la extrañeza del hecho no se disipa, a causa de la repercusión que tiene en su receptor, por la confusión y la culpa que suscita en él, indicativa de que allí hay algo más en juego: “parecía indudable que yo era la persona con la que había convenido una cita importante, quien la había angustiado con mi retraso y la había ofendido desde el balcón con mi vigilancia callada que seguía ofendiéndola”(26) “Me sentí culpable por la espera y por su caída y por mi silencio, y también culpable hacia Luisa, mi mujer recién contraída que me estaba necesitando por primera vez desde la ceremonia” (28), “cómo era posible, notaba con fuerza las dos presencias que casi me paralizaban y enmudecían, una fuera y otra dentro...me sentía obligado hacia ambas, no podía sentirme culpable hacia mi mujer por nada, por una demora mínima en la hora de atenderla y calmarla, y menos aún hacia una desconocida ofendida” (28). Según reconoce el narrador, la culpa no guarda relación con los hechos objetivos que relata.

Por un momento la escena se recorta como una fantasía o como un fragmento de realidad que capta una fantasía inconsciente, donde la figura femenina se escinde en una víctima y otra victimaria, una amenazada y otra que amenaza (“eres mío”, “yo te mato”, “conmigo al infierno”)⁵. 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. Juan está asomado al balcón, umbral entre el adentro y el afuera, que pueden considerarse invertidos. Como en un sueño –o una alucinación lo interior se percibe como realidad externa. Aunque –otra inversión es Luisa la que duerme. Las referencias espacio temporales connotan la suspensión de las leyes que rigen el mundo conocido: “Estábamos en una isla, en otro extremos del mundo del que yo procedía en un cuarto; el sitio en que se había consolidado todo lo nuestro...quedaba muy lejos” (49).

Myriam es comparada más de una vez con Luisa: [Myriam] “Caminaba un poco como había caminado Luisa después de sentirse mal” (24), “se sacudió el polvo como se sacudía Luisa la arena en las playas” (28). El doblete de las mujeres se completa con el de los hombres, Juan y el otro a quien no ve la cara (Guillermo): “las mangas arremangadas...los brazos velludos, tanto o más que los míos. Yo...también estaba arremangado”, “llevaba una alianza como la mía” (30). Dos figuras triangulares se arman y se desarman fugazmente en el tramo comentado: el que componen Juan y las

dos mujeres por las que se siente solicitado, y luego el que tiene como vértice a Myriam, momentáneamente indecisa entre los dos hombres acodados en los balcones.

El posterior encuentro entre Myriam y Guillermo en el cuarto de al lado es escrutado por Juan con ávida curiosidad. La escena es construida, más que registrada, a partir de sonidos y fragmentos de diálogos, cuyos datos parciales él completa e interpreta. Así, a través de tanteos, se va perfilando una posible historia, más de una en realidad, si tenemos en cuenta las hipótesis alternativas en que se ramifica: “Quizá no hubo ni una sola palabra entre Miriam y el hombre durante todo el rato en que yo creí estarlas perdiendo. Quizá se miraron tan sólo, o se abrazaron de pie callados, o se llegaron hasta la cama para desnudarse, o tal vez ella se limitó a descalzarse...” (37). “Tras esta última frase de Miriam me pareció oír (pero quizá ya tenía elementos para imaginarme lo que no veía y no oyerá) que se levantaba airada y daba una o dos vueltas por la habitación...” (43). “Quizá el hombre había enredado a Miriam con falsas promesas cada vez más insostenibles, pero también cabía la posibilidad de que no, y de que ella, en cambio, no quisiera a Guillermo más que para salir del aislamiento y la escasez...” (45), etc.

Intriga la forma en que el protagonista se involucra en la vida de dos extraños. Se siente empujado a tomar partido: “No sabía de qué lado ponerme” (45). ¿Miente el hombre? ¿Es Miriam temible o se debe temer por ella? Ella, la más violenta en palabras, parece la más débil, la que “saldrá dañada”, mientras él parece tener “la sartén por el mango”. Pero nada da por seguro.

El relato de esta escena puede considerarse una *mise en abîme* de la narración que lo contiene, elaborada a partir de hechos discontinuos, de certeza problemática, dada “la imposibilidad de saber la verdad”(45), como el narrador afirma respecto de esta misma escena. Más en general, vemos representada aquí la emergencia de la ficción novelesca, tal como Marías la concibe, lugar en que lo propio deviene ajeno y lo ajeno propio, donde cuenta tanto la realidad verificable como sus alternativas imaginarias y los deseos incumplidos, “lo posible además de lo cierto, las conjeturas y las hipótesis y los fracasos además de los hechos, lo descartado y lo que pudo ser, además de lo que fue”(1998: 416)⁶; donde los huecos de la percepción y la memoria dan lugar al recuerdo felizmente infiel para la creación.

La historia de Miriam y Guillermo resulta una repetición con variaciones de la de Ranz, ignorada aún por el lector y –no sabemos en qué grado también por el protagonista –¿qué supo éste y qué olvidó, qué barrruntó o fantaseó en la infancia a partir de indicios, medias palabras y silencios? Él mismo lo ha sugerido ya: “durante el mismo viaje de bodas...tuve dos sensaciones desagradables, y aún me pregunto si la segunda fue y es sólo una fantasía, inventada o hallada para paliar la primera” (18-19). En tal caso el narrador se incluiría entre “los desmemoriados” que empujan “la débil rueda del mundo, “que oyen y ven y saben lo que no

se dice ni tiene lugar ni es conocible ni comprobable” (37), según declara en una de sus meditaciones.

Las coincidencias con la peripecia de Ranz son más evidentes que en otras situaciones que también la evocan: el triángulo amoroso, el hombre español en Cuba, la esposa amenazada de muerte, la inducción a un crimen, el suicidio, aquí sólo anunciado. Y hay elementos trocados: la amante es cubana y no la esposa, la inducción al crimen es expresa instigación y no una sugerencia involuntaria, como la de Teresa, según la confesión de Ranz, oblicuamente puesta en duda: “nadie sabe nada a lo que no ha asistido, ni siquiera puede darse crédito a las confesiones...nada puede saberse nunca” (222). No puede interrogarse a las mujeres, que hoy son sólo retratos (“los dormidos y los muertos son como pinturas”), enigmas, como las tres mujeres en el cuadro del Museo del Prado “que fue pintado así para siempre y ahora nos quedamos sin saber qué pasa” (121), como dirá Mateu.

El juego de cajas chinas continúa con el cuento de la serpiente, que Juan reconoce en el canturreo de Miriam. Aquí se repiten motivos de la historia de Ranz con su primera mujer: la esposa víctima de un marido extranjero, con la complicidad de una suegra codiciosa.

Así los fantasmas del pasado se hacen presentes. Pero Miriam y Guillermo representan también una posibilidad de futuro, la posibilidad temida por Juan de que la relación con Luisa se desgaste y se degrade: “Aquella conversación espiada estaba agudizando mi sensación de desastre, y de pronto me miré en el espejo mal iluminado que tenía adelante...un hombre aún joven si se me miraba con benevolencia o retrospectivamente, con voluntad de reconocer al que había ido siendo, pero casi de mediana edad si se me miraba con anticipación o con pesimismo, adivinándome para dentro de muy poco más tiempo. Al otro lado, más allá del ensombrecido espejo había otro hombre con quien la mujer me había confundido...y que tal vez, por tanto, guardaba conmigo una cierta semejanza, podía ser un poco más viejo...llevaría casado más tiempo, el suficiente, pensé, para querer la muerte de su esposa” (46).

Aunque la esposa enferma tal vez no exista, ni Guillermo la vaya a matar, ni Miriam se suicide, como especula Juan, se trata de una pareja estancada en la repetición viciosa: “Lo primero que por fin oí nítidamente fue el tono de exasperación, como quien repite por enésima vez algo que no cree o no comprende o no acepta quien lo ha escuchado todas las veces. Era una exasperación mitigada y rutinaria...” (40). “Aquella conversación era casi rutinaria, debía de variar solamente en los detalles, Miriam y el hombre la habrían mantenido un millar de veces” (42). La presencia del espejo sobre la pared que separa a Juan y Luisa de la otra habitación, “sin duda igual que la nuestra” (43), sugiere que Guillermo y Miriam son una prolongación del reflejo especular de aquellos, un siniestro otro lado del espejo. Ya Juan y Guillermo habían aparecido como figuras simétricas en el balcón: “En el dedo anular de su mano derecha el hombre llevaba una alianza como la mía, sólo que yo la llevaba en la izquierda” (30).

La condensación en esta escena de referencias al pasado y al futuro condice con la sugestión onírica antes señalada. Su retorno en distintos momentos de la novela permitirá percibir esos otros alcances alusivos que escapan a una primera lectura. Pero la impresión que desde aquí se abre paso en el lector y seguirá robusteciéndose en las secuencias posteriores, es la de que algo importante se le sustrae, que lo que verdaderamente sucede ocurre en otro lado, se juega en otra escena. Una análoga incertidumbre se hará patente en el espacio público, donde los actores principales quedan fuera del ángulo de visión. (Los traductores de los organismos internacionales “no saben ni una palabra de lo que se cuece” [63]).

De esta manera la tensión narrativa se mantendrá a lo largo de la novela por obra de algo comparable a una corriente sumergida que se insinúa y nunca aflora, confiriendo interés y densidad a las circunstancias cotidianas de un personaje por demás razonable y civilizado, dócil a las convenciones, sometido a sus rutinas y sin mayores pasiones manifiestas. Sólo sus inclinaciones voyeuristas desmienten su frigididad y modélica “normalidad”.

En este episodio se hacen patentes de manera particularmente nítida las principales estrategias que utilizará la narración: la promoción simbólica de elementos miméticos: acciones, palabras, objetos, percepciones sensoriales; la creación de climas inquietantes y misteriosos a partir de acontecimientos corrientes, sin ruptura alguna de la verosimilitud (tal vez con mayor eficacia a causa de ello); la aproximación analógica de situaciones aparentemente muy disímiles.

Se pone así en marcha el mecanismo de imbricación de las historias que las convierte en vasos comunicantes. Mientras las recorre, el narrador, como un detective que se ignora, parece ir dándole permanentes vueltas a las mismas preguntas: ¿Quién lo hizo?, ¿quién es el culpable? o ¿quién es el más culpable? ¿es él, ella o yo?

3. Vértigo de repeticiones

Señalaremos las más significativas repeticiones observables en el plano referencial, empezando por las situaciones triangulares, de distinta entidad y consistencia dentro del relato. Algunas se dan como “reales”, otras son atribuibles a las fantasías del protagonista, con una amplia zona intermedia de indecisión, ya que todo lo narrado se somete a su filtración subjetiva.

En el orden en que la trama las presenta, luego de las ya señaladas en el apartado anterior (secuencias 2 y 3⁷), la próxima situación triangular involucra a los dos altos mandos y a Juan actuando como traductor (secuencia 4). Este interviene en calidad de mediador más allá de lo que su función le permite. Con su falsa traducción acerca a los gobernantes, desviando la conversación hacia un terreno personal, como un niño travieso que maneja a sus padres, jugando a invertir por un momento su situación de dependencia. Ellos precisamente se quejan, comparándose con los dictadores, de su pérdida de poder o ascendencia sobre sus gobernados. Podemos también considerar a los dos mandatarios como mediadores que Juan utiliza para

atraer a Luisa, que ocupa circunstancialmente una posición de autoridad (una figura “supervisora y amenazante” [67]) respecto a él.

El tema de las relaciones entre el amor y el poder que el traductor induce –“Dígame, ¿a usted la quieren en su país?” (70) se desliza por su iniciativa desde el terreno público al de las relaciones íntimas –“en su vida amorosa, ¿ha obligado a alguien a quererla?” (74), espacios ambos implicados por su traumática prehistoria, las silenciadas “hazañas” de Ranz.

En ambos planos se juega también el drama de MacBeth, aludido por una cita de la adalid inglesa, y sobre cual se extienden las reflexiones del narrador en la secuencia 5. En esta nueva situación triangular, el tercero – desde la perspectiva de la pareja es un obstáculo a remover, actuando la mujer como cómplice e instigadora del crimen.

“Dentro de unos años las alianzas serán contra el uno el otro” (94), presagia Ranz en la conversación que mantiene con su hijo durante la fiesta de bodas, que se narra en la secuencia 6. En el comienzo de la misma se insinúa una situación de rivalidad entre ambos en relación con Luisa. Juan manifiesta la inquietud y el desagrado que le provoca la familiaridad de Ranz con su mujer y la influencia de éste que percibe en la organización de la nueva casa de la pareja. El conflicto de celos no parece trascender de la órbita subjetiva del protagonista, pero es revelador de sus dificultades para desprenderse de un modelo paterno agobiante. Juan siente que Ranz lo trata como a un niño, mientras guarda otra actitud hacia Luisa, a quien “conoció ya como adulta”.

Es precisamente el mundo de la infancia el que despierta en su memoria la música del organillero y la gitana, “un vestigio del pasado”, un “sonido demasiado evocador” (103) que trata de alejar de sí en el episodio abre la secuencia 7. En este nuevo diseño triangular, la inferioridad social de la pareja y el lugar bajo que ocupan en el montaje espacial de la escena los hace aptos para representar a las figuras adultas de la infancia de Juan, en su condición actual disminuida. El trato que ofrece al organillero para que se vayan, inmediatamente le genera culpa: “me parece grave que pueda decidir *porque* tenía dinero” (105), “debería haberle tenido más respeto” (106).

La “culpa del origen” aparece aquí desplazada al escenario social, y es el elemento común de este episodio con las otras dos evocaciones reunidas en la misma secuencia: la relación infantil y adolescente con Nieves, la niña pobre, y aspectos de la personalidad y las actividades públicas de Ranz, ilustradas al final con su anécdota en el Museo del Prado.

Juan es heredero del dinero mal habido por su padre, cuyas fechorías en este terreno ahora revela, pero con tan patente esfuerzo por restarles gravedad, que esta queda subrayada y lo dudoso se percibe como cierto: “su corrupción...ligeras”, “sus prácticas semifraudulentas”, “La corrupción no es tampoco muy grave en este campo” (113), “Con todo yo he tenido la duda de si entre sus corrupciones ligeras no ha habido alguna más grave” (114), “La primera [forma de enriquecerse] es legal, y consiste en comprar para sí mismo a quien no sabe o está en apuros (por ejemplo durante o

después de una guerra, en esos períodos se entregan obras maestras por un pasaporte o por un tocino)” (114-15), “Mi padre posee joyas que no le costaron nada” (115) (Después nos enteraremos que fueron compradas a familias cubanas que huían de la revolución castrista).

En el cuadro que Ranz salva de un acto de rebeldía reprimida y desviada hacia reinas pintadas —en una época de “falta de acción y atentados” aparecen tres mujeres de distintas edades. Se duda de su identificación, del rol que les cabe en cada posible historia, y de su culpabilidad o inocencia, lo cual hace resonancia con el misterio que rodea a las figuras femeninas del drama de Ranz.

Sobre ese misterio gira la secuencia 8, en que Custardoy el joven revela a Juan el suicidio de la tía Teresa. La conversación entre ambos se inserta después de una larga meditación del narrador acerca de las mujeres de su familia. Allí llega a caer bajo sospecha incluso su propia madre: “podía haberlo querido secretamente [a Ranz] desde el principio y haber deseado secretamente la desaparición del obstáculo, su hermana Teresa” (127). En el bar en que se encuentran Juan y Custardoy se diseña otra figura triangular formada por éste y dos mujeres con las que pretende tener una aventura sexual. Ambas mantienen una conversación sobre cuestiones íntimas, de la que Juan registra frases cínicas, un tono despectivo hacia los hombres y gestos de poderío.

Durante la estancia de Juan en Nueva York, éste actúa como mediador entre Berta y Bill. Al principio es “asimilado e involucrado” por Berta, en contra de su voluntad y aparentemente de sus deseos, debido a la presión afectiva que ejerce sobre él la amiga desvalida pero imperiosa. No obstante, durante la filmación del video pasa de ejecutar órdenes a tomar la iniciativa, identificándose con Bill: “...yo miraba cada vez más con los ojos de Bill...no eran los míos sino los suyos” (197), “...entonces llegué a decírselo o se lo dijo Bill o se lo dijo Guillermo con nuestra voz de sierra. ‘La pierna, le dijimos, le dije’ “(198). La coacción de que es objeto Juan y los costosos favores que ella le pide lo llevan a recordar sentencias de la ministra inglesa: “Cualquier relación entre las personas es siempre un cúmulo de problemas, de forcejeos, también de ofensas y humillaciones”, “Todo el mundo obliga a todo el mundo” (194). Pero la manera en que él se implica en esa relación condice con lo que ella había dicho a continuación. “Todo el mundo obliga a todo el mundo, no tanto a hacer lo que no quiere, sino más bien lo que no sabe si quiere, porque nadie sabe lo que no quiere, y menos aún lo que quiere” (76).

La siguiente situación triangular no se confirma como verdaderamente existente fuera de la fantasía del protagonista, quien sospecha que Custardoy ha seducido a su mujer durante su ausencia, por haber creído reconocerlo una noche parado en la esquina de su casa y mirando hacia su dormitorio “como un enamorado o un perro” (219). El mismo narrador reconoce que esta “nueva sensación desagradable...es posible que fuera inventada o imaginada o hallada” como “respuesta necesaria pero insuficiente a la aterra-

dora pregunta del malestar inicial ¿y ahora qué?” (199). Sin embargo, la sospecha que Juan intenta descartar, pues es preferible sospechar del pasado, que no obliga a actuar (226), no logra disiparse del todo y es uno de los motivos que aduce para no prevenir a Luisa de su regreso anticipado de Ginebra.

Finalmente, durante la decisiva confesión de Ranz a Luisa, Juan se coloca en una posición de “espía”, simétrica de la vivida al inicio, en el hotel de La Habana, evocada ahora por el recuerdo y por repeticiones discursivas literales: “la prisa venía porque tuve conciencia de que lo que no oyera ahora ya no lo iba a oír; no iba a haber repetición...”, etc. (263 y ss.). Pero esta vez Luisa es percibida como “intermediaria” y cómplice, a tono con el descenso de la tensión narrativa y emocional que caracteriza el final de la novela.

3.1. Los personajes

La repetición caracteriza la historia de varios personajes. Obviamente la de Ranz, con su serie de esposas que mueren, dos de ellas violentamente.

También repite Berta una sucesión de ilusiones y fracasos amorosos que parecen responder a un deseo profundo, ya que no le falta lucidez para reconocer la realidad y sabe de antemano lo que le espera. En el video que hace para las agencias, se acerca “a un modelo anterior pero inexistente, en lugar de crear uno propio” (163). Es decir que, por falta de autoestima se pliega a las supuestas expectativas ajenas.

Nieves, por su parte, se ve obligada a repetir las rutinas de una vida gris por falta de dinero: “...esa mujer joven que ya no parece joven lleva demasiado tiempo vistiéndose de parecida forma...demasiado tiempo subiéndose a una escalera...” (109).

Como hemos observado, también Miriam y Guillermo, según supone el narrador, repiten sus gastados rituales. En todos estos casos el narrador presenta la repetición como una fatalidad debida a compulsiones subjetivas o circunstancias externas.

La relación entre varias de las situaciones triangulares antes descritas, no sólo se hace evidente por sus rasgos comunes, sino también porque el narrador las asocia, repitiéndolas. Esto ocurre de manera particularmente intensa al final, durante la confesión de Ranz, en que todos los acontecimientos de la novela se dan cita, girando en imágenes fragmentarias a velocidad creciente. La forma más frecuente de esa asociación es el paralelismo que se establece entre diferentes personajes, que a veces se superponen o fusionan, llegándose a confundir sus identidades. (Ya hemos ejemplificado estos procedimientos en el episodio de La Habana).

Al promediar la novela, en el extenso pasaje dedicado al recuerdo de las mujeres de su familia, el narrador compara a Teresa con Luisa: “Hay algo en ella *ahora* que me recuerda a Luisa” (128); y luego a Teresa con Juana: “las dos hermanas se parecen en algo, el cuello y el corte de cara y la barbilla son idénticos” (129).

En el personaje de Custardoy el joven, alguien “a quien la unidad espanta” (130), aparece concentrado el motivo de la repetición. El narrador le atribuye un permanente “afán de desdoblamiento” y un “deseo de ser múltiple” que lo empuja a los triángulos sexuales.

Custardoy puede interpretarse como un doble maligno del padre. Como él, se viste elegantemente y tiene una mirada tensa y penetrante. Es estafador como Ranz, a quien tiene “como una especie de padrino” que “le ha tomado afición” (131), tal vez, supone el narrador, por su capacidad de “prolongarle la vida vicariamente” con sus relatos escabrosos.

El abordaje de Custardoy a las dos mujeres del bar, una blanca y otra morena, evoca la situación de Ranz entre sus dos mujeres, cubana y española, aunque sólo se explicita la semejanza de la morena con Miriam. Pero también aquel podría ser visto como un doble nefasto de Juan, con quien comparte la ansiedad por el tiempo que huye y por la limitación de sus posibilidades vitales –la pérdida de aquello que una elección lleva a descartar. Se lo recuerda como “un chico avejentado” o “adulto frustrado” (129), que siente que “con el mundo que corre se está yendo también su tiempo...Daba siempre la sensación de estarse perdiendo algo” (130). Como hace el protagonista con las parejas de Guillermo y Miriam y de Berta y Bill, Custardoy se inmiscuye en las relaciones eróticas ajenas y fantasea sobre ellas.

Macho priápico y “obsceno”, violento y ávido de dinero, Custardoy se haría cargo de los deseos inconfesables del padre y del hijo, los que se concretan en “hechos” y los que no afloran, salvo enmascarados por las fantasías o a través de la culpa. Algo que hace temible al personaje es “que no conoce más fantasías que las cumplidas” –tal como el deseo inconsciente. Incluso como imagen del artista, Custardoy resulta una caricatura o un doble degradado. Para narrar “nunca ha tenido capacidad inventiva” (141). Como pintor no es un creador sino un copista. Tampoco en este terreno admite más fantasías que las que se concretan (en sus modelos) y sus transgresiones se cumplen en la realidad: es un falsificador.

Custardoy y Villalobos, los dos amigos de Ranz que inician la revelación de su pasado oculto, se dedican a “negocios sucios” y se muestran groseros e incontinentes (lascivo uno, glotón el otro), como si las lacras morales que se señalan en el padre con tantas reticencias y atenuantes, se vieran desplazadas y magnificadas en sus dos heraldos (el narrador sospecha en determinado momento que Ranz mismo se los ha enviado para informarlos).

Guillermo y Bill confluyen en la imaginación del protagonista hasta el punto de que sospecha que puede tratarse de la misma persona. Con ninguno de los dos llega a tener un trato frontal (los espía sin que lo adviertan), y es tanto más lo que deduce acerca de ellos a partir de percepciones fragmentarias que lo que puede dar por cierto. Resultan por tanto adecuados recipientes para la proyección de sus fantasías. Eso explica que se sienta tan preocupado por sus aventuras eróticas, en las que ellos, especialmente, ponen la nota turbia y mezquina. Tanto Guillermo como Bill muestran ser, en

sus respectivas relaciones, los que tienen el poder y lo imponen humillando a sus mujeres. Se los compara explícitamente por la voz “chillona como una sierra”, por llevar el anillo y el reloj en la mano derecha y por el pecho velludo, característica que se hace extensiva a Ranz y al mismo narrador (287). El rasgo de la mirada punzante y las cejas arqueadas asimila implícitamente a Bill y Ranz, que se comparan por la costumbre de usar el saco o gabardina sobre los hombros, como también lo hacía el actor Georges Raft (187).

Bill suscita en Juan impresiones ambivalentes; le resulta a la vez atractivo y desagradable; lo asocia con dos figuras de connotaciones opuestas: la de Sean Connery, “héroe de mi infancia”, y la de G. Raft, “el gangster”, este último también conectado con Ranz por la similitud fónica de sus nombres. Por el bigote son relacionados explícitamente Bill, Sean Connery, Custardoy y Ranz (299).

Raft aparece en una película que pasan por televisión durante la conversación que Juan mantiene con Luisa después de las revelaciones de Custardoy acerca del pasado de Ranz. La confusión que vive en ese momento el hijo aparece transpuesta en la escena de la película, en que un personaje encarnado por Jerry Lewis obliga a bailar un bolero a Georges Raft para que le demuestre que es realmente Raft y no otro. La escena resulta apropiada al contexto como alusión a las dudas sobre la verdadera índole de su padre que ha reavivado en el protagonista la información que acaba de recibir. El hombre “muy bien trajeado”, “especializado durante muchos años en papeles de gangster y consumado bailarín de rumbas y boleros” (153), recuerda a Ranz, con su esmero indumentario, sus poses actorales y sus oscuros negocios caribeños. Jerry Lewis, por su parte, se comporta en diferentes escenas como un niño torpe, ante el cual Juan ríe ahora “como un niño” (151). Un comentario de Luisa resulta orientador al respecto: “Los padres y los hijos sois muy torpes entre vosotros” (149).

La confusión de identidades atañe también a la ya señalada imbricación de las historias, ciertamente a nivel de la exposición narrativa, pero también a través del fenómeno de identificación subjetiva de unos personajes con otros. Vemos ahora participar de esta tendencia también a Luisa. Según percibe Juan, las actitudes de ella durante la conversación responden a sus reacciones frente a asuntos que no le conciernen directamente: el secreto de Ranz, las vivencias del hijo al respecto y luego la relación de Guillermo y Miriam, que ingresa en la discusión, de donde surge la idea de que algún día los recién casados podrán querer matarse. Luisa y Juan actúan aquí como traductores e intérpretes de la relación de Miriam y Guillermo, viéndose a sí mismos y leyéndose el uno al otro a través de la lectura que cada uno hace de la historia de esa pareja de extraños.

Posteriormente, cuando el protagonista cree reconocer a Custardoy vigilando y escrutando la ventana de su dormitorio, asimila esta situación con las vividas por él mismo en Nueva York y por Miriam en La Habana: “reconocía a Custardoy el joven mirando hacia nuestra ventana más íntima, esperando, escrutando, igual que un enamorado, como Miriam un poco o

como yo mismo unos días antes, Miriam y yo en otras ciudades más allá del océano” (202-3). Las circunstancias vitales por las que atraviesan esos personajes son tan diferentes como ellos entre sí. Pero la confluencia imaginaria de esas situaciones da relieve a un común diseño escénico de gran poder sugestivo; la más acabada representación, dentro de la novela, del deseo, pertinaz en su insistencia, inmune a la frustración: desde la intemperie de una calle alguien mira con avidez hacia una alta ventana que vela la intimidad de una pareja, cuya imaginada unión lo excluye y lo tensa en interminable y desolada espera.

4. Efectos de la repetición

Como puede constatarse, a través de la repetición, la secuencia lineal de los acontecimientos se ve cruzada por una trama de relaciones paradigmáticas que van perfilando el conflicto interior del protagonista: lo vemos acosado sin tregua por los fantasmas de un pasado que ha pretendido ignorar.

Reconocemos aquí la presencia de un viejo motivo mítico y literario: el del héroe que, queriendo huir de una sentencia nefasta del destino, da los pasos precisos para salir a su encuentro. Resulta irónico que, cuando ansía vivir y descifrar un acontecimiento que considera nuevo y único, dado que “no iba a haber repetición” y “luego no hay forma de recuperarlo” (35), el mismo le devuelve una versión de su prehistoria y con ello un patrón de experiencia —la estructura triangular que condicionará su percepción y sus actos e irá aboliendo en la recurrencia las posibilidades ilusoriamente ilimitadas de su “futuro abstracto” (el futuro abstracto que siente amenazado por su compromiso matrimonial).

Este tipo de paradoja es constitutiva de la ironía trágica, de la que se reconoce a Sófocles como maestro. Según este recurso, montado sobre la ambigüedad del lenguaje, los personajes pronuncian palabras que presagian su ruina, sin tener consciencia de ello. El final trágico otorgará a sus enunciados un segundo y más pleno sentido. Este procedimiento retórico, encargado de subrayar la ceguera del héroe frente a su destino, conserva su eficacia estética aún cuando haya perimido la creencia en la voluntad inapelable de los dioses. La noción de deseo inconsciente, versión moderna y secularizada del destino, acude a relevar a éste de sus funciones.

En *Corazón tan blanco* los comentarios y meditaciones que el narrador prodiga en torno a la materia narrada, más que esclarecer los hechos los enrarecen, abren en ellos corredores oscuros de los que sólo se emerge al final, pues muchas de las sentencias a las que parece darse una validez de alcance universal, sólo pierden su extrañeza aplicadas a los acontecimientos aún no revelados. Por poner sólo un ejemplo, nos referimos a afirmaciones como éstas, insertas en la secuencia 5: “Escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar enterado y estar al tanto...” (80), “...las palabras pueden ser desmentidas y nos desdecimos, puede haber deformación y olvido. Sólo se es culpable de oír las, lo que no es evitable...” (81). A diferencia de lo que

ocurre con la tragedia clásica, el receptor ignora el desenlace, pero es conducido a sospechar que los que se reitera en múltiples configuraciones, no es lo que el personaje aún no sabe, sino lo que ha olvidado por un acto de denegación inconsciente, o sea, que se trata de lo reprimido que se enmascara para abrirse paso a la conciencia.

La primera frase de la novela –“No he querido saber pero he sabido...” (11) se irá cargando de ambigüedad a medida que ésta avanza, cuando vemos al protagonista recuperar la memoria de hechos olvidados y diseminar reflexiones que afirman el poder rector sobre los destinos, del pasado que se ignora, perdido para el recuerdo: “...tantas vidas y muertes tienen su enigmático origen en lo que nadie advierte ni nadie recuerda...” (92); “...la débil rueda del mundo es empujada por desmemoriados...” (37); “...los obliga el pasado, su descontento, su propia historia, su desdichada biografía. O incluso cosas que ignoran, que no están a su alcance, la parte de nuestra herencia que llevamos todos y desconocemos, quien sabe cuándo se inició ese proceso...” (76-77).

Puede objetarse que nos es verosímil que el personaje haya conocido la historia que se le oculta (el suicidio de Teresa, el asesinato de Gloria) hasta en los elementos de detalle que se reiteran en los episodios de su vida u obseden sus pensamientos. Sin embargo, tales desajustes resultan irrelevantes si consideramos que la exigencia de estricta verosimilitud –fetiche del realismo no pertenece al horizonte normativo de la novela contemporánea. Según razona el narrador, “el contar establece una analogía, erige un símbolo”, “nivela cosas que... son distinguibles y no pueden igualarse” (222).

Otra explicación aducible para las anacronías o incongruencias señaladas tendría en cuenta la distancia existente entre el personaje que vive los acontecimientos y el sujeto que los reconstruye desde otro presente, el de la enunciación narrativa, desde el cual toda la historia es pasada. Se trataría, según este enfoque, de considerar, no ya la incidencia de las experiencias remotas, sino la posible acción de la conciencia futura en el presente de la ficción (o “tiempo de la historia”), en el que se sitúan de manera explícita la mayoría de las percepciones, asociaciones y reflexiones que guardan relación con los hechos aún no revelados.

Es de notar, no obstante, que subjetividad del personaje y la del narrador no se presentan escindidas. La distancia temporal entre ambos opera sólo en una dimensión formal, según una establecida convención. Nunca se señala una discrepancia de perspectivas atribuible a esa distancia. Quien narra no se actualiza como un personaje distinto de quien vive los hechos, como ocurre, por ejemplo, en la picaresca clásica.

Sin embargo, esta hipótesis resulta coherente con sugerencias textuales relativas a la memoria y a la acción de narrar, cuyos alcances trascienden el caso particular de esta ficción. Uno de sus *leit motivs* es precisamente el de la infidelidad del recuerdo y los límites difusos entre recordar e imaginar (un fenómeno de contaminación semejante al señalado entre percepción y fantasía): “me vino un recuerdo perdido desde la niñez...esas

escenas insignificantes que regresan fugazmente como si fueran canturreos o figuraciones o la momentánea percepción presente de lo que es pasado, el propio recuerdo llega puesto en entredicho mientras se recuerda” (142). El recuerdo, se nos alerta, es ya una forma de ficción. Un personaje de *Mañana en la batalla piensa en mí* es aún más explícito: “las vidas son a menudo traición y negación continuas de lo que hubo antes, se tergiversa y deforma todo según va pasando el tiempo” (258); “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, y lo comprendiéramos del todo al término” (259).

El fenómeno que se describe es el de la distorsión de los hechos por su reconstrucción desde una perspectiva alejada temporal y vivencialmente de ellos, la absorción de la conciencia recordada por la conciencia que recuerda. De allí se desprende que las representaciones adjudicadas al personaje en el momento en que vive los acontecimientos pueden fusionarse con las concebidas en el momento de la enunciación, resultando indiscernibles de ellas⁸. Pero esta posibilidad nos interesa como dirección de sentido, no como explicación psicológica que dé verosimilitud al artificio.

Ahora bien, desde la perspectiva del lector, que desconoce el final, lo que retorna en el transcurso de la novela equivale a una anticipación o, más bien, a un conjunto de anticipaciones divergentes, a una búsqueda de claves para resolver el enigma, cuya solución se difiere y va ganando a cada paso complejidad. Como si las situaciones que va viviendo el protagonista y las repercusiones de éstas en su conciencia fueran diferentes versiones o construcciones interpretativas de su historia oculta, ensayos siempre aproximativos y siempre imperfectos de la “verdad”; semejantes a las hipótesis que un detective elabora, barajando los datos a su alcance en distintas combinaciones y supliendo las lagunas de lo que ignora. Pero cada situación contiene a su vez sus zonas de sombra que desplazan el enigma o lo multiplican. Como hemos podido ver, es precisamente a partir del silencio, o incompletud o falta de cierre de una historia que se engendra todo el relato y que proliferan las diferentes historias que en él se incluyen. Y éstas pueden considerarse, más que diferentes versiones de un mismo argumento, sus alternativas, lo que pudo ocurrir y no ocurrió, las posibilidades descartadas por los “hechos irreversibles”, “lo que no se da”, semejante a “lo que se da”, motivo permanente de meditación por parte del narrador.

Así se despliega un variado repertorio de situaciones humanas cuyas analogías subrayan sus diferencias⁹, en las que cambia también el reparto del bien y el mal, la culpa o la inocencia que al narrador parece urgirle asignar. Pero la ambigüedad de las conductas, la opacidad de sus motivaciones, torna problemático cualquier juicio moral definitivo.

5. “...con tan enfermizo cerebro”

La culpa tiene en la novela una presencia masiva y ubicua, como si habitara el aire que el narrador respira. Flota en torno de los acontecimien-

tos como un fluido denso y sin reposo, alimentando la intriga, sustanciándola en gran medida.

Se hace evidente que sobre el protagonista pesa la “culpa del origen”: el crimen o los crímenes que debieron cometerse para que él pudiera nacer y ser quien es; como si se sintiera un usurpador, un imposible hijo de Macbeth, heredero ilegítimo del trono. Ello explicaría su deseo de no saber y su denuedo por discriminar la culpa del que cometió “el hecho” (“‘I have done the deed’, y nunca hay duda de quién es ‘yo’” [81]), de la del que sólo lo deseó, fantaseó o instigó, pero “no lo hizo”, razonamiento que se aplica por primera vez a Lady Macbeth y luego se repite, unido a otro que en cierto modo lo contradice: la culpa está en “saber de ese acto y de su cumplimiento” (80). Que el narrador se involucra en los delitos del padre resulta patente en la siguiente reflexión: “Muere más quien muere por su propia mano, acaso más todavía quien muere a *mis* manos” (141, el subrayado es mío), donde nada “objetivo” justifica el uso de la primera persona. Esta transitividad de la culpa resulta tan ajena a una concepción moral moderna, basada en la responsabilidad del individuo, como lo es la idea del pecado original, presente sin embargo en nuestra herencia cultural como para que surja de inmediato la evocación del mito.

La culpa que asume y de la que habla el narrador sólo puede entenderse como fenómeno subjetivo ajeno a un fallo racional ajustado a un código. Puede resultar útil recordar que para Freud la experiencia de la culpa no supone el conocimiento ni la existencia previa de una ley. Según el mito antropológico que desarrolla en *Totem y tabú*, es precisamente la culpa por el “asesinato del padre de la horda primitiva”, la que funda la ley moral y las instituciones sociales y religiosas. También en la ontogénesis, la culpa no deviene del conocimiento de la norma, sino que condiciona su introyección. Se trataría de una forma de elaborar las pérdidas, comparable en su función a los mitos que explican por una falta originaria la existencia del mal en el mundo¹⁰.

También para el pensamiento existencialista de cuya tónica espiritual percibimos resonancias en la novela la evidencia de la condición culposa antecede a cualquier justificación racional. Según Kierkegaard, el hombre se hace culpable antes de serlo, a causa de la angustia que provoca la posibilidad de pecar¹¹. Hermanándose con el danés, Unamuno retoma el calderoniano “delito de haber nacido” y se interroga por su causa: “Soy culpable, Señor, no sé mi culpa/...De tu mano el castigo es quien me enseña/ que pequé, mas ¿en qué, dime, en qué estriba,/ Señor, mi culpa?”¹². Heidegger, por su parte, define la culpa como una determinación esencial de la existencia humana como tal, un “modo de ser del ‘ser ahí’”. “No puede definirse el ‘ser deudor’¹³ original por medio de la moralidad, porque ésta lo presupone para darse ella misma...y sólo porque el ‘ser ahí’ es deudor en el fundamento de su ser...es posible la consciencia” (311-12). Análogamente, Jaspers considera la culpa como una de las situaciones límites de las que el hombre no le es dado huir.

Esta aproximación intertextual es propiciada por la presencia en la novela de otros tópicos centrales al discurso existencialista y a la sensibilidad que le es afín: la experiencia angustiosa de la nada inherente al ser finito, y de la pérdida de posibilidades vitales que entraña una opción¹⁴; la equivalencia de cualquier elección ante la certeza de la muerte; la percepción del mundo como un absurdo.

No obstante esas resonancias, la peripecia de *Corazón tan blanco* sugiere un sentido más acotado y concreto de la culpa, según el cual ésta deja de percibirse como universal condena metafísica, en la que sucumbiría cualquier noción de responsabilidad moral. Un sentido que podemos considerar ejemplar: Puesto que los crímenes no han sido reparados, ni siquiera por una conciencia dispuesta a enfrentarlos y hacerles justicia en la memoria, seguirán contaminando el aire común, como la peste en la Tebas de Edipo o el olor a podrido en la Dinamarca de Hamlet. Así la culpa se convierte en una supervivencia oscura e invasiva del pasado en el presente, una forma insidiosa de la repetición, proyectada también como amenaza sobre el futuro. La que abrume al protagonista, más que la temida culpa del que sabe, es, según parece, aquella del que se niega a saber.

Sin embargo, este último sesgo tiende a desdibujarse también en las reflexiones de mayor alcance metafísico a que se entrega el narrador. La indiferencia moral es inexcusable corolario de la futilidad de todo esfuerzo humano y del sentido de la vida que allí proclama.

6. Corazón tan blanco

“‘Mis manos son de tu color’, le anuncia a Macbeth; ‘pero me avergüenzo¹⁵ de llevar un corazón tan blanco’... Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo”; “Se asimila a él y así intenta que él se asimile a ella, a su corazón tan blanco: no es tanto que ella comparta su culpa en ese momento cuanto que procura que él comparta su irremediable inocencia, o su cobardía. Una instigación no es nada más que palabras...” (81).

La insólita inistencia del narrador en señalar la culpa del que “sabe del hecho”, mientras niega gravedad a la instigación, la inducción o el deseo de verlo cumplido, encontraría explicación en su voluntad de aventar el propio oscuro sentimiento de complicidad, rehusándose a saber.

Es de destacar que entre ‘inocencia’ y ‘cobardía’ no media sólo un matiz semántico. Se trata de cualidades de signo moral o caractereológico enteramente opuestos. La interpretación vacilante socava la argumentación exculpatoria de Lady Macbeth y torna muy ambigua la valoración de su conducta, extensiva a los personajes a los que se aplica el enunciado: Teresa, Juan y Luisa, indirectamente Miriam.

La asociación del drama de Macbeth con la historia de Ranz se hace explícita en la secuencia 15. Allí el narrador glosa mentalmente las palabras que escucha de su padre: “‘Ya lo he hecho’, le dije. ‘Ya lo he hecho’. (‘I have done the deed’, pensé, o acaso pensé ‘He sido yo’... ‘he

matado por ti y esa es mi hazaña y contártela ahora es mi obsequio, y me querrás más aún al saber lo que he hecho, aunque saberlo manche tu corazón tan blanco’)” (274).

Casi a continuación la frase del título es aplicada al propio narrador y a Luisa, que acaban de enterarse del crimen: “(‘Ahora ya sabemos, y puede que eso manche nuestros corazones tan blancos, o quizá son pálidos y temerosos, o acobardados.’)” (275).

Tal vez esa mancha sea la señal de un parentizaje necesario a la adultez: el reconocimiento de que el mal es inherente a la condición humana, que es parte ineludible de la propia vida y la de todos. Así lo sugieren algunas reflexiones del narrador: “Quién no ha tenido sospechas, quién no ha dudado de su mejor amigo, quién no se ha visto traicionado y delatado en su infancia, en el colegio se encuentra ya uno cuanto le espera después en el codiciado mundo, los impedimentos y las deslealtades, el silencio y la trampa, la emboscada” (221); “...esas voces narrativas que todos tenemos,...no se puede confiar en nadie después de escucharlas, es todo posible, el mayor horror y la mayor vileza en las personas que conocemos y en nosotros mismos” (222-223).

7. “Lo que nadie advierte ni nadie recuerda”

Si consideramos la centralidad del erotismo en la novela, como tema y como motor de la acción –un crimen pasional desencadena la fábula, llama la atención el disminuido espacio que se le asigna en las relaciones del protagonista y su “mujer recién contraída”. Hay una curiosa elipsis del vínculo sexual, al que sólo se alude una vez, asociado a un elemento descriptivo de otra escena: “la gota de lluvia que va cayendo desde el alero siempre en el mismo punto cuya tierra va ablandándose hasta ser penetrada y hacerse agujero y tal vez conducto, agujero y conducto como el de Berta que había visto y grabado y el de Luisa en el que había permanecido, tan sólo unos minutos antes” (204). En cambio se abunda en la consideración de otros factores de la vida en común: la cotidianeidad y los proyectos compartidos, el forcejeo afectivo, el mutuo respaldarse. Es más, lo que define el matrimonio, según el narrador, es el intercambio de palabras: “La verdadera unidad de los matrimonios y aun de las parejas las traen las palabras” (145); la “esencia” del amor consiste en “contar, informar, anunciar, comentar, opinar, distraer, escuchar y reír, y proyectar en vano” (146-7). Mientras que el encuentro sexual viene señalado por el silencio: “se callan las voces articuladas o hablan con vocativos o interjectivamente, no hay nada que traducir” (214).

En las otras relaciones eróticas en las que el protagonista se involucra, la unión sexual es precisamente lo que se sustrae a su percepción, lo que no puede presenciar, ver ni oír, ni siquiera imaginar con exactitud. Tal sucede con el encuentro de Berta y Bill, sobre el cual ella se niega a hablar después. También en la escena de Miriam y Guillermo en La Habana, es justamente ese momento el que queda recortado. “Volví a prestar oído, y durante un rato no oí nada, no se oía nada...No pude evitar pensar que su reconciliación

sin palabras, de darse, tendría que ser asimismo una reconciliación sexual” (48); “...no había pasado tanto [tiempo] para que pudieran haber llevado a cabo una reconciliación sexual silenciosa y en regla y estuvieran ahora apaciguados por ella. Pero así debía haber sido...” (50).

Pero es evidente que el “hecho” callado, y sólo como tal genuino “la única verdad es la que no se conoce ni se trasmite” (201) se desplaza y permea subrepticamente otras representaciones. Se filtra incluso en la imagen de la palabra misma, infundiéndole sobretonos eróticos: “El que dice es insaciable y es insaciable el que escucha, el que dice quiere mantener la atención del otro infinitamente, quiere penetrar con su lengua hasta el fondo (‘La lengua como gota de lluvia, la lengua al oído’, pensé), y el que escucha quiere...oír y saber más y más” (267). (Téngase en cuenta la asimilación de la gota de lluvia al fluido seminal en la comparación antes citada). Sospechamos así otras connotaciones del temor a saber y vislumbramos que la definición del matrimonio como “una institución narrativa” cabe ser interpretada como una ecuación reversible, delatora del deseo que pone en juego el acto de narrar.

La filmación del video de Berta puede leerse en términos diegéticos como el sucedáneo “perverso” de un coito, pero también, a nivel de la urdimbre retórica, como una metáfora del mismo.

La más significativa transposición, sin embargo, es la que carga de simbolismo sexual el suicidio de la tía Teresa y el asesinato de Gloria. Numerosos indicios apuntan en esta dirección. Ante todo, el carácter destructivo que se asigna a la virilidad, evidente en el canto/cuento de la serpiente y en los comentarios que le dedica el narrador: “...el extranjero que a la mañana siguiente se convirtió en serpiente (o fue durante la noche, la noche de bodas...) y dejó un rastro de sangre sobre las sábanas, o era acaso la sangre de la desposada virgen, la carne cambia o la piel que se abre o algo se rasga” (215), “tal vez...el miedo que podía infundir aquel canto era un miedo femenino tan sólo, un miedo de hijas y madres y esposas y suegras y abuelas y ayas...ese canto del que participan también los niños y luego olvidan cuando dejan de serlo” (55). Mientras vela la “falsa noche de bodas de ‘Bill’ y Berta” (215), a Juan le asalta el temor de que ella pueda correr peligro de muerte: “de pronto temí por Berta...la gente muere como había muerto mi tía Teresa y la primera mujer de mi padre” (216); y en la misma circunstancia reflexiona: “tantas veces se ha representado en pintura y en cine a la mujer abandonada en el lecho, jamás al hombre o sólo si ha muerto como Holofernes, la mujer un despojo” (214).

Un tópico repetido es la enfermedad de las mujeres, vinculable a su situación conyugal. El narrador compara el “cambio de estado” a una enfermedad, pero es la recién casada Luisa la que hace su entrada en la novela, enferma. Juan recuerda a su madre enferma en un episodio de su infancia, y en otro pasaje contrasta el decaimiento progresivo de ésta con la juventud eterna de Ranz. Según Guillermo, su mujer española está enferma; “como una enferma” (284) yace Gloria en la cama antes de ser asesinada. Enfer-

mo, también, está el niño que puede asomarse a la intimidad femenina —es decir, al secreto mundo de la sexualidad sin que nadie repare en él.

Apoya esta línea interpretativa el valor simbólico convencional de algunos elementos descriptivos que aparecen en uno u otro de los episodios de muerte violenta, y luego se repiten en otros contextos: así el agua y la sangre que se derraman y mezclan en la escena del suicidio de Teresa (cuya significación sexual se explicita en imágenes ya citadas); la connotación fálica del revólver, el cuchillo y el cigarrillo, a lo que se suma la tradicional asociación del fuego con la pasión.

Teresa se suicida con la “pistola del padre”, turbado luego al ver el cuerpo semidesnudo de la hija, cuyo sostén cubre con un paño “que sus labios habían manchado”. Aunque Ranz no aclara cómo mató a su primera mujer (otra significativa elipsis), mientras escucha su confesión Juan piensa que pudo haberla acuchillado o ahogado con una almohada; el cuchillo recurre en sus pensamientos, evocando el que alucina Macbeth en la famosa escena de la tragedia (II, 1), previa al asesinato de Duncan. También el anónimo coro femenino piensa en los cuchillos al oír el silbato del afilador, “quizá absorbiéndose en sus secretos, los secretos guardados y los padecidos” (99).

El cuarto de baño, lugar donde se mata la tía Teresa, se insinúa como metonimia del dormitorio. Es el lugar donde la mujer se prepara para el encuentro amoroso —así Miriam (37-38) y Berta (206) o al que se dirige inmediatamente después —Luisa (203). Su función es paralela a la del sostén como extensión del pecho y a la de la almohada como sinécdoque de la cama.

Un comentario del narrador avala la traducción de los crímenes en clave erótica: “Besar o matar a alguien son cosas tal vez opuestas, pero contar el beso y contar la muerte asimila y asocia de inmediato ambas cosas” (222).

La asociación de erotismo fálico y violencia tiene hondas raíces en nuestra cultura, y la literatura occidental, culta y popular, de todas las épocas, así lo ilustra. Pero su percepción unilateral en términos de crimen o asesinato remitiría a una fantasía infantil remota; según Freud, la forma en que el niño interpreta las relaciones sexuales entre sus progenitores —contemplada o imaginada cuando la genitalidad escapa aún a su posibilidad de comprensión. En esta interpretación sadomasoquista de la cópula, y de acuerdo a una “teoría infantil fálica”, los genitales femeninos son percibidos como una “falta” y una herida, consecuencia de un cercenamiento, lo que proporcionaría una base a la angustia de castración del niño. Nos referimos a la hipotética “escena primaria”, ardua elaboración heurística freudiana que el mismo autor se encargaría de desreificar, al dejar sentado que esa escena es el resultado de una construcción efectuada en el curso de la práctica analítica y nunca una imagen recuperable por el recuerdo. Por tanto, su verdad no es la de una reproducción, sino más bien la de un relato alegórico. Como concreción imaginaria del drama edípico la asumimos aquí, por su aptitud para dar cuenta del funcionamiento desviado, “retórico”, del deseo

humano a partir de una experiencia de conflicto y frustración, que determinará el carácter mediatizado de toda relación sujeto-objeto. Reconocemos la proyección textual de este mecanismo en el surgimiento de un deseo de sentido excitado por un obstáculo inicial (el enigma), cuyo cumplimiento se difiere a través de múltiples trasposiciones. El obstáculo y la mediación se hacen patentes ya en la estructura y dinámica triangular de aquel primer guión psicodramático, que pone en juego un inestable complejo de afectos amorosos y hostiles hacia los dos progenitores. Retenemos asimismo la noción de castración como figura del límite y la privación (y no como fenómeno sobre cuya realidad psíquica literal nos compete pronunciarnos)¹⁶.

Podría considerarse como otro síntoma de la impenetrabilidad del secreto familiar el hecho de que nunca aparezca el protagonista junto a sus dos padres. No hay tampoco ninguna escena del recuerdo que una a Ranz y a Juana, y cuando se los menciona juntos es para distanciarlos: “mi padre...nunca ha sido viejo...nunca asomé en él la gravedad y fatiga que iban apareciendo en mi madre a medida que yo crecía, ni se le apagó el brillo de los ojos que las ocasionales gafas de una vista cansada borraron de golpe de la mirada de ella” (86). La madre joven es objeto de referencias fugaces que la relacionan con su tía o con su abuela, la cual tiene comparativamente mucha más presencia que aquella en la novela.

No obstante, el parecido señalado entre Teresa y Juana da pie para considerar a “la imposible tía” como un desplazamiento de la inaccesible madre, cuyo mundo interior permanece también impenetrable: lo que ella piensa, siente y desea es un enigma que nunca se despeja, que ni siquiera se plantea directamente. Se diluye en el “secreto” que guardan las mujeres. La herida en el pecho de Teresa –“el pecho maternal y blanco y aún firme...donde se dirigieron instintivamente las primeras miradas” (12) puede tomarse como una imagen de castración, que además patentiza el violento apartamiento del primer objeto sexual infantil que impone el “arma paterna”. Similar asociación suscita la pierna mutilada de Berta, convertida en fetiche sexual por Bill, y luego por el protagonista: “‘Nos falta la pierna’, dijimos, ‘recuerda que Bill quiere verla’” (198). Durante la filmación del video, Juan ve los pechos de Berta “como si se hubieran transformado y hecho maternales” (196).

Podría continuarse desmenuzando el texto y encontrando, tal vez, otras correspondencias. Pero si podemos leer en la primera escena de la novela –y en sus sucesivas transformaciones alusiones a la “escena primaria”, no menos importantes son los signos de su negación. Sexualidad y violencia se connotan mutuamente dentro y fuera del texto, pero “besar y matar” no sólo son cosas diferentes, sino también opuestas, según dice el narrador. El acto de suicidio ocultaría mediante desplazamientos, elipsis e inversiones, la evidencia insoportable para el sujeto de una relación amorosa entre los padres, que lo excluye. El esposo y padre (Ranz) no está presente, sino a través de una sinécdoque magnificada (la pistola), o sustituido por un personaje de rasgos opuestos: el disminuido y culposo padre de Teresa y Juana.

Obsérvese que la primera secuencia se desgaja del resto también por la visión onisciente que asume el narrador y su apariencia impersonal, “objetiva”, no mediada por otras voces informantes o por sus propias vivencias, aunque el “yo” enunciante y su relación con lo narrado aflore en la primera y en la última frases: “No he querido saber...” (11); “... Ranz, el cuñado del marido, mi padre...” (16).

Como se desprende de lo expuesto, no estamos proponiendo una ecuación sexual o edípica del “hecho” como sentido último de la novela, ni la escena primaria como “verdadera” solución del enigma. Esa dramatización construida y en ese sentido ficticia de una originaria falta, es concebida en su ámbito teórico de procedencia, el psicoanálisis, como constitutivamente ausente de la representación. Y es eficaz para el discurso en tanto falta; no por comportar un sentido pleno que pueda restituirse, sino por abrir la posibilidad de generación del sentido. Es decir, la aprehensión del mundo a través de signos destinados a suplir, siempre fallidamente, la inmediatez primigenia, la plenitud fusional perdida.

Puesto que la represión es constitutiva del deseo, la “verdad” definitiva o la simple literalidad, es ajena tanto al sentido discursivo como a la sexualidad humana, ambos habitados por el silencio, la ambigüedad y la contradicción. Como señala Shoshana Felman, “la relación entre sexualidad y significado...no es una simple *desviación* del significado literal, sino, más bien, una *problematización de la literalidad como tal*”(110). Y agrega una reflexión aplicable al texto que nos ocupa: “La sexualidad no es el ‘significado del texto’: es aquello a través del cual el significado del texto *no aflora*, aquello que en el texto y a través del texto *fracasa en significarse*, aquello que no puede sino generar un *conflicto de interpretaciones*”¹⁷.

8. Las palabras y los “hechos”

Como ya se ha sugerido, a la lógica ternaria de los primeros vínculos concierne la emergencia del lenguaje, mediación con la realidad capaz de operar en ausencia de lo que nombra. Este inmenso logro, que hace la ventaja de la especie, se adquiere, según el psicoanálisis, al precio de un descentramiento o alienación subjetiva, ya que “toda relación mediata supone una ruptura de la continuidad inaugural de uno mismo consigo mismo, de uno mismo con el otro y con el mundo” (Rifflet-Lemaire: 116), ruptura posibilitada por la interdicción edípica. “El Otro es la escena del lenguaje”, según Lacan, porque cada sujeto debe situarse e identificarse en el universo comunicacional usando un lenguaje que recibe ya creado y que debe aprender del discurso ajeno.

“Soy donde no pienso”, la famosa fórmula lacaniana (498) para aludir al inconsciente, revirtiendo el *cogito* de Descartes, es glosada y parafraseada a su vez por Tony Tanner del siguiente modo: “desde que con frecuencia hablo donde no soy, luego soy donde no hablo, pues mucho del real mí mismo puede encontrarse en las grietas, espacios y silencios, cuando, por períodos intermitentes, no es un esclavo del lenguaje” (92).

Las reflexiones del narrador de *Corazón tan blanco* enfatizan ese momento “negativo” del lenguaje, que al interponer su propia legalidad sistémica entre el sujeto y su experiencia, expulsa la plenitud vivencial a la esfera del silencio o de la expresión no articulada: “es sólo entonces cuando suceden las cosas, cuando no se relatan, contarlas es espantarlas y ahuyentar los hechos” (217); “Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo aunque sea verídico” (200-201); las miradas, los gestos, las actitudes, los sonidos inarticulados –en los que pervive el lenguaje descarnado de la niñez” son los que de verdad dicen *algo* y se refieren a los hechos (el odio sin trabas y el amor sin mezcla), sin el sufrimiento de un quizá o un tal vez, sin la envoltura de las palabras que no sirven tanto para dar a conocer...cuanto para confundir y ocultar y librar de responsabilidades” (221). A través del lenguaje la realidad se desustancia irremediabilmente. Pero sobre él pesa también un estigma moral: sirve a la falsificación intencionada de los hechos.

Las palabras son peligrosas, ya que tienen un poder difícil de calcular y controlar. “Callar y hablar son formas de intervenir en el futuro” (227); “todo es un desastre perpetuo debido a lo que decimos”, declara Ranz, y agrega: “nadie puede prever el efecto explosivo que causan [las palabras], ni siquiera seguirlo” (267). Sin embargo: “Una instigación no es nada más que palabras, traducibles palabras sin dueño que se repiten de voz en voz y de lengua en lengua y de siglo en siglo, las mismas siempre instigando a los mismos actos...Los mismos actos que nadie sabe nunca si quiere ver cometidos, los actos todos involuntarios. Los actos que no dependen ya de ellas en cuanto se lleva a efecto, sino que las borran y quedan aislados del después y del antes, son ellos los únicos irreversibles” (81).

Aunque culpable, la palabra resigna toda pretensión de preeminencia. Por ello puede exhibir la dudosa inocencia del impotente: “la lengua no comete el acto, no puede” (236). Obviamente, el desdén del escritor por lo que constituye su materia prima e instrumento, pone en entredicho la jerarquía y la validez de su propio quehacer.

Es de notar que con esta percepción devaluada del rol del lenguaje Javier Marías se distancia de una corriente de fuerte implantación dentro de las disciplinas humanísticas en las últimas décadas, que tiende a absolutizar las prácticas discursivas, considerándolas fenómenos autosuficientes, sin anclaje en una realidad extraverbal. Partiendo de una problematización del vínculo entre la realidad y los sistemas simbólicos –o sea del cuestionamiento de una relación verificable entre los signos y el mundo se arriba frecuentemente a una paradójica inflación del lenguaje y la textualidad, que pasan a cubrir por entero el horizonte de lo existente para ese pensamiento.

En la novela, por el contrario, hay una permanente llamada de atención hacia aquello que las palabras no llegan a articular, una constante inquietud en el narrador por lo que se sustrae a la conciencia y a la representación, pero que las reclama y desestabiliza como un fantasma; lo que no se

puede conocer o traducir, es decir, el “residuo” que lo simbólico no asimila, y que en el plano argumental es figurado por la enigmática escena inicial: la “otra escena” que el discurso narrativo persigue y sorteja sin tregua. Podríamos decir, parafraseando un famoso giro de Lacan (482), que el discurso *insiste* (repite) en la medida en que no *consiste* (o más bien, que el texto exhibe con particular nitidez ese general mecanismo).

Por otro lado, el talante o estado de conciencia conflictivo del escritor respecto a su propia práctica que acusa la novela, no es un hecho insólito. Puede verse en conexión con otras expresiones de la cultura contemporánea. Según señala G. Steiner, la desconfianza hacia el lenguaje y el prestigio del silencio han sido una constante en la literatura del siglo XX. El gran comparatista propone diversas explicaciones de esa sensibilidad —contrapartida de la inflación lingüística antes señalada, haciendo particular hincapié en “la ruina sin precedentes de los valores y esperanzas humanas a causa de la bestialidad política de nuestra época” (24); la conciencia de muchos artistas de que todo el saber humanístico acumulado por Occidente ha sido incapaz de influir en el rumbo actual de nuestra civilización y de evitar sus horrores.

Congruente con este “malestar de la cultura” contemporánea es la imagen del escritor que podemos ver transpuesta en la figura del narrador de *Corazón tan blanco*, imagen disminuida e incluso degradada. Eso sugiere la desdolorosa posición del fisgón que parasita vidas ajenas, excluido de los verdaderos “hechos” que otros protagonizan y que ni siquiera logra conocer cabalmente. Como traductor, a pesar del prestigio de que goza su profesión, se lo ve empeñado en una función subalterna de repetidor de discursos hueros o falaces, dependiendo de un poder invisible e inescrutable tras la espesa jungla de las traducciones. También aquí fuera de juego, fuera de ámbito de las decisiones que realmente importan.¹⁸

A pesar de todo lo dicho, no carece de razón la mayoría de los críticos cuando ha insistido en que “el verdadero protagonista de la novela es el lenguaje”, según señala Rita de Maessener (2). Por el amplio espacio que ocupa en las reflexiones del narrador, por su implicación en los motivos anecdóticos y por las excelencias del estilo, que en expresión de Ruth Christie “steals the show” (92). Estilo en cuyo poder de seducción tanto incide el ritmo encantatorio producido por la repetición, y al que cabe aplicar la reiterada imagen de “la lengua en la oreja”, “la lengua como gota de lluvia que va cayendo ...siempre en el mismo punto” (79), “la que indaga y desarma, la que susurra y besa” (80). Pero entonces no se trata ya de la palabra denotativa que el narrador estigmatiza, no la destinada a reproducir o representar los “hechos” desvirtuándolos, sino la “palabra acto” de la que hablaba Mallarmé, la voz poética¹⁹ ante todo apelación sensórea (“susurro insignificante”), en la que se hace manifiesta “la dimensión erótica de la forma” (Brooks: 1994, 34). Tan constitutivo de esa forma y esencial a sus efectos es el silencio como la sonoridad. Según Kristeva, en la lengua poética la corriente pulsional y afectiva inunda el cauce del “orden simbólico” (social, institucional), hasta

estremecer sus cimientos e instaurar otra lógica (79). Dentro de su marco, la elusión y el desvío propios de proceder retórico no equivalen a error o a engaño.

A pesar de su eficacia performativa, la palabra, en esta función, es la que menos prescribe (en sus dos sentidos de ‘obligar’ y ‘caducar’). Por su relación más lábil con el significado, puede repetir sin desgastarse, porque nunca vuelve como fue. Es la que más resiste al olvido, como el “canto inconsciente” de las mujeres, sumidas en los secretos “que conocían y no conocían” (99). Llega con los ecos del pasado más remoto trayendo lo que “está ahí, esperando que se lo haga volver”.

NOTAS

- 1 La firma de los testigos, “amigos testimoniales, testigos de adorno” (89), “quedaron en aquel cuarto, y no sé si alguien se hizo cargo de ellas, quizá fueron a la basura con las bandejas vacías y los restos de la fiesta” (101-102).
- 2 Me pertenece la traducción de esta cita y la de todas las provenientes de textos que figuran en francés o inglés en la bibliografía final.
- 3 Intuye el tiempo como sucesión discontinua de instantes, no como duración, según los modos que distingue G. Bachelard.
- 4 Asimismo, remontándose a la filogénesis, Freud postula como fundamento de la evolución y complejización de los organismos vivos, la acción de tendencias conservadoras que tienden a restablecer las condiciones de un estado previo. La pulsión de muerte estaría así, paradójicamente, sirviendo al desarrollo de la vida, según explica en *Más allá del principio de placer*.
- 5 Análoga contraposición se establece entre las dos posibles interpretaciones de la figura central del cuadro de Rembrandt, en el Museo del Prado. Si es Sofonisba bebe veneno para huir de su esposo. Si es Artemisa “vampiriza” a su esposo bebiendo sus cenizas: “entre Artemisa y Sofonisba hay un mundo de distancia, la distancia entre beberse a un muerto y beber la muerte, entre aumentar la vida y morir, entre dilatarla y matarse” (121).
- 6 “Lo que no sucede y sucede”. Discurso pronunciado en Caracas el 2 de agosto de 1995, durante la ceremonia de entrega del Premio Rómulo Gallegos. Includo como “Epílogo” en *Mañana en la batalla piensa en mí*.
- 7 Aunque el autor no numere las secuencias, lo hacemos a efecto de facilitar la exposición.
- 8 En una dimensión metaficcional, se pondría en evidencia el mecanismo que P. Brooks describe como la determinación del sentido del principio por el sentido del final, es decir, la acción retroactiva del final (momento de iluminación, de epifanía del sentido), sobre el conjunto de una estructura narrativa: “The beginning in fact presupposes the end. The very possibility of meaning plotted through time depends on the structuring force of the ending: the

interminable would be meaningless. We read the incidents of narration as “promises and annunciations” of final coherence...The sense of beginning, then, is determined by the sense of an ending” (283). La determinación del principio por el final es en realidad una de las manifestaciones de la interacción entre los elementos de una estructura, que por ser tal es capaz de vehicular un sentido, diferenciándose del discurrir informe de la vida. La ilusión de un acontecer accidental, desordenado y azaroso es un efecto de realidad creado por la misma ficción.

- 9 Por ejemplo, comparando el caso de Miriam y Guillermo con el de Teresa y Ranz, a pesar de la señalada coincidencia de datos anecdóticos, ambos difieren notablemente, si nos atenemos a la versión que ofrecen sus respectivos narradores. Guillermo, según presume Juan, no va a cometer ningún crimen, pero cuán mezquino y frío aparece en su manipulación de las necesidades de su amante, cuán cínico en su jactancia de tenerla en un puño. Guillermo resulta, al lado de Ranz, un mediocre incapaz de una gran pasión. A diferencia de Teresa –inocente, según Ranz Miriam presiona a Guillermo para que mate a su mujer, pero sus excesos corroboran su impotencia y sus amenazas suenan a melodrama de patética perdedora, sólo un fastidio para su amante, pura “lata”.
- 10 En *La genealogía de la moral*, Nietzsche señala que el ideal ascético “situaba todo sufrimiento en la perspectiva de la *culpa*”, dando sentido al dolor, “hasta ahora el único sentido”, salvador para el hombre, ya que éste “no niega en sí el sufrimiento: lo quiere, lo busca incluso, presuponiendo que se le muestre un sentido del mismo”, y “algún sentido es mejor que ningún sentido” (204).
- 11 “La angustia en su ápice más extremo, donde es como si el individuo se hubiese tornado ya culpable, no es todavía la culpa” (155), “...el individuo, presa de la angustia, persigue casi concupiscentemente la culpa y, sin embargo, la teme. La culpa tiene sobre los ojos del espíritu el poder que se dice ejerce la mirada de la serpiente: fascina” (163).
- 12 Citado por S. Serrano Poncela (137).
- 13 El término alemán *Schuld* significa ‘deuda’ o ‘culpa’.
- 14 Citamos a Heidegger: “El ‘ser ahí’ es su fundamento existiendo, es decir, de tal manera que se comprende partiendo de posibilidades...Pero esto implica: pudiendo ser, está en cada caso en una u otra posibilidad, constantemente no es otra y ha prescindido de ella en la proyección existencial. La proyección ...en cuanto proyección es ella misma esencialmente ‘no ser’ ...El mentado ‘no ser’ es inherente al ser en libertad el ‘ser ahí’ para sus posibilidades existenciales. Pero la libertad sólo es en la elección de una, es decir, en no haber elegido y no poder elegir también otras” (310).
- 15 Muchas versiones españolas de la tragedia, antiguas y modernas, tal vez la gran mayoría de ellas, traducen *I shame* por ‘me avergonzaría’, en modo potencial, lo cual sugiere que la enunciante atribuye el “corazón tan blanco” a su interlocutor, Macbeth. Esto agrega al lector otro factor de complejidad.

- 16 Según Propp (1974), la situación inicial de daño o carencia es característica de todo cuento tradicional.
- 17 La autora se refiere en particular a *The Turn of the Screw* de H. James, objeto de su estudio.
- 18 El malestar y la culpa del escritor pueden vincularse también a fenómenos que afectan hoy el terreno específico de la producción cultural, por ej. la presión de un exorbitante aparato de mercado que decide el éxito del artista, cotizando sus obras de manera cada vez más prescindente del valor que podría asignarles una recepción –especializada o lega menos condicionada. En este ambiente espúreo sucumbe la inocencia del escritor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbagnano, N. (1987) *Diccionario de filosofía*. México: F.C.E.
- Bachelard, G. (1986) *La intuición del instante*. México: F. C. E.
- Barthes, R. (1980) *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- Brooks, P. (1982) “Freud’s Masterplot: Questions of Narrative”. En Felman, S., ed., pp.280/300.
- _____. (1994) *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford: Blackwell.
- Christie, R. (1998) “ ‘Corazón tan blanco’: The evolution of a Success Story”. *Modern Language Review*, 93, 1, January, pp. 83/93.
- De Maeseneer, R. (2000) “Sobre la traducción en ‘Corazón tan blanco’ de Javier Marías”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 14.
- Felman, S., ed. (1982) *Literature and Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins.
- _____. (1982) “Turning the Srew of Interpretation”. En Felman, S., ed., pp. 94/207.
- Freud, S. (1981) *Totem y tabú*. En *Obras Completas*, II. Madrid: Nova, pp. 1745-1850.
- _____. (1981) *Más allá del principio del placer*. En *O.C.*, III, pp. 2507-2541.
- Heidegger, M. (1962) *El ser y el tiempo*. México: F. C. E.
- Kierkegaard, S. (1946) *El concepto de la angustia*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Kristeva, J. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- Lacan, J. (1994) “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. En *Escritos*, I., México: Siglo XXI, pp.473-509.
- Marías, J. (1996) *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama.

_____. (1998) *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Santillana.

Nietzsche, F. (1997) *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.

Propp, V. (1974) *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

_____. (1981) *Raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Rifflet-Lemaire, A. (1986) *Lacan*. Buenos Aires: Sudamericana.

Serrano Poncela, S. (1964) *El pensamiento de Unamuno*. México: F.C.E..

Steiner, G. (1994) *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.

Tanner, T. (1979) *Adultery in the novel*. Baltimore: Johns Hopkins.