

LA REPETICIÓN EN *CORAZÓN TAN BLANCO*:  
¿FORMA DE INSTALAR UNA ÉTICA?

MARIA SERGIA (GUIRAL) STEEN  
University of Colorado

En esta novela de Marías aparecen palabras, acciones y pensamientos que constantemente se repiten. Al principio se nos escapa cuál puede ser el propósito de tal insistencia y a cada momento se establecen paralelismos con otras acciones, o un pasado que el personaje-narrador percibe como una premonición o presentimiento que le preocupa y sobre el que quiere conocer más: ¿qué propósito tiene la insistente repetición y por qué está presente en su mente?

Esta manera de proceder es lo que Ilse Logie llama: «Patrones de conducta. Siempre semejantes aunque emerjan en diferentes momentos y se reciclen (891)». Proponemos que en esta novela, y por la repetición, se pretende neutralizar una acción delictiva: un crimen cometido por el padre del protagonista del que él no tiene conocimiento, pero que constituye una obsesión que subconscientemente le afecta y se convierte en su secreto.

Será Ruth Christie quien mejor formule la idea surgida y la posible razón de la repetición, utilizando las propuestas de Daniel Dennett (filósofo) y Richard Dawkins (biólogo) y a la que llaman *meme* (86). Se asemeja o es la contrapartida del *gene* biológico, pero en lo cultural e interviene en la conducta humana y su transmisión de patrones por la herencia. Puede consistir en palabras, objetos, bloques de ideas o significados que funcionan por sí solos y establecen una manera de proceder aunque nunca sea rígida. Esta unidad está sujeta a cambios o mutaciones en los que el tiempo es un factor decisivo. En *Literatura y fantasma* el autor la compara a una metáfora

que podía representar la novela por su condición camaleónica (1993: 152).

Examinaremos primero, cuál podría ser la razón de esconderle a su esposa lo escuchado en Cuba durante su luna de miel. De la habitación de al lado llega el bullicio de una traición e intento de asesinato, tema central de la novela, y su encubrimiento. El narrador, subconscientemente, lo percibe como algo acontecido pero sobre el que no tiene ningún conocimiento consciente. Más tarde aclarará su situación diciendo que eran como: «...presentimientos de desastre que me acompañan ya desde mi matrimonio, hace casi un año (2000: 309)». Juan examina la coincidencia de estar casado y lo que sospecha y le da vueltas a la pregunta ociosa del padre después de la boda ¿Y ahora qué?

La pregunta introduce un curioso desasosiego en la conciencia del narrador-protagonista y prefigura la revelación de episodios sórdidos en la vida de su propio padre, Ranz: «el del suicidio de su segunda mujer Teresa (Logie 890)» y la muerte de la primera: ambos desconocidos por el protagonista. Éste va a ser el asunto de la novela, que por repetirse hasta la saciedad y llegado el momento de la confesión de Ranz a Luisa, ya no hay valoración sobre lo hecho. Ha quedado convertido en historia para leer o simplemente se posiciona muy lejos. Se trata con tal objetividad que no hay rechazo hacia quien cometió el crimen.

El patrón de conducta que examinaremos, y que se transmite en el curso de la novela, es el *meme* extraído de la fórmula encontrada en la tragedia de William Shakespeare, *Macbeth*, que da título a la novela. El autor quiere aclarar el significado de las palabras «corazón tan blanco», frase dicha por Lady Macbeth al devolver las dagas llenas de sangre a Macbeth. Ella se mancha y mancha la cara de los sirvientes para acusarles del regicidio y pronuncia la frase enigmática de: «Mis manos son de tu color pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco.» En el artículo «Shakespeare indeciso» (Marías 2001: 367), Marías comenta que le resulta difícil entender el significado del adjetivo blanco. ¿Quiere compartir la culpa o quiere ser la inocente del caso? Él lo comprende pero no para poder explicarlo. Marías confiesa que el enigma lo tiene por descubrir pero que entiende que su narrador, Juan Ranz, cree que Lady Macbeth trata de adherirse a Macbeth en su culpa.

En la obra de Shakespeare existe un triángulo de poder formado por Duncan, Macbeth and Lady Macbeth que sirve de prototipo

*meme* en *Corazón tan blanco* ya que incluye un asesinato y una traición que se repite. Y aunque sufra una mutación, necesaria para ajustarse al caso y circunstancia, mantiene la estructura original. Con respecto a esta construcción, Cora Requena comenta: «...este narrador trabaja alrededor de una sola idea a la que va acercándose desde distintos ángulos (3)». En *Corazón tan blanco*, se dan tres formaciones que llamaremos ‘triángulos’ cuya función será reflejar el secreto del pasado.

Estos triángulos están compuestos por: Miriam, Guillermo y la mujer de éste; Ranz, Gloria y Teresa, y Juan, Luisa y Custardoy. Incluiremos la situación de Nueva York, aunque sólo sea participe de ciertas coincidencias repetitivas que añaden a la novela. En todos los triángulos se baraja el mismo tema: un crimen ejecutado o en potencia, siendo el caso de Juan, Luisa y Custardoy el que queda abierto al final.

La repetición logrará instalar una anticipación y premonición de catástrofe cuando el narrador compara su situación de casado y el viaje de bodas con el de su padre, Ranz. En Cuba, en plena luna de miel, Luisa cae enferma. En el cuarto del hotel donde ella descansa Juan la atiende al mismo tiempo que ambos son copartícipes de la conversación mencionada. Algo así como el *eavesdropping* de *Todas las almas* (Steen 1), por la que conocen lo que podía ser una propuesta de asesinato basada en la fórmula de *Macbeth*. En este episodio, se pronuncian palabras con insistencia tales como: «Tienes que matarla (Marías 2000: 63)», «Si no la matas, me mato yo. Tendrás una muerta, o ella o yo (65)». «Yo te mato hijo de puta (33)». El narrador hasta infiere frases de los gestos de Miriam «Eres mío (32)», cuando lo confunde con Guillermo, su amante, y piensa que la está ignorando.

Estas palabras, emitidas de manera insistente, constituyen el recuerdo del *meme* prototipo y logran mantener a participantes y escuchas en constante zozobra. Hasta incluso tienen fuerza de ley y son causantes de hechos en los que la ética no cuenta. Tal será el caso de Ranz cuando mata a Gloria. La conducta del personaje está gobernada por unas frases que retumban en su mente: las que dijo Teresa en sus coloquios amorosos en Cuba y a las que Ranz les dio su interpretación. «Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella», me dijo: «y con eso no puede contarse (374)».

El narrador nos dice que a veces duda de la realidad de cuanto acontece y: «...hasta la más rutinaria de las existencias se va anulando y negando a sí misma en su aparente repetición hasta que nada

es nada y nadie es nadie que fueran antes (46)». La anulación de hechos parece ser lo que precisamente se va buscando. Exactamente el de la muerte de la primera mujer de Ranz, como ya mencionamos; asesinato que él cometió y no fue catalogado como tal —y lo que no se sabe no existe hasta que se cuenta o descubre—. Ranz se lo confesará a Luisa hacia el final. El argumento por parte de Ranz para que quede en el olvido es que ha pasado tiempo; las cosas cambian y el tiempo todo lo borra.

En este triángulo Miriam será la contrapartida de Lady Macbeth. Guillermo podía ser el asesino en potencia y la supuesta mujer, el personaje ausente, la víctima comparable a Duncan, pero todavía no está muerta —y esto se debe a que el *meme* es mutable y puede cambiar, según la circunstancia o que tal vez lo de la mujer de Guillermo sea un invento—. En realidad no se anticipa que vaya a haber muerte. Como dice el narrador, no sabemos ni siquiera si existe tal mujer y es posible que todo sea una prefabricación de Guillermo para evadirse de un compromiso.

La traición surge si aceptamos la posición de Guillermo cuando manifiesta que hace lo que puede para que su mujer muera. Guillermo puede que pase un tiempo en Cuba y después desaparezca. Dependerá del tipo de matrimonio y si la mujer hace frente a la situación de desamparo aunque 'si no lo sabe no le hace daño'.

Este Guillermo o el Bill, que aparece en la situación de Nueva York con Berta y Juan, es el que lleva la iniciativa en una relación sexual con Berta. Muy posmodernista por su falta de propósito y liviandad, por ese querer vivir un momento comparable al de Cuba. No tiene total conexión con los otros triángulos aunque según menciona Martínón sirva para «...dotar a la novela de la densa temporalidad que conviene a su proyecto (356)». De cualquier manera Bill, cuyo nombre no sabemos si es real o no, es el agresivo, el que impone condiciones y el que pasa por la vida de manera un tanto egoísta sin ser un personaje con propósitos ni despropósitos. Alguien que está y no necesariamente es.

Su función la podíamos buscar en el concepto del *meme*, mutable como ya dijimos, y en este caso quizá tome otra dirección. Si se relaciona con el Guillermo de Cuba bien podía repetirnos al tipo que lo busca todo para sí y que no es más que un doble del otro por el hecho de que ambos son personajes de paso. Berta nunca le aclara a Juan si su noche de vela, apoyado en un farol, esperando la señal de que subiera, dio su fruto. En este episodio también se repite la es-

pera de Miriam enfrente del hotel de Guillermo, parte del encuentro amoroso. Encuentro que se invierte en el episodio de Nueva York porque aquí el que espera sólo quiere poder entrar y descansar en su cama; no, dormir con Berta.

La situación de Cuba le ha servido a Juan para darle una versión gráfica de lo que sospecha, sin tener pruebas o conocimiento real sobre otra situación paralela. Es una especie de temor que le llega del subconsciente aunque no sepa hasta su vuelta de la luna de miel que en su familia hubo un suicidio. Será el *meme* heredado del padre quien lo predisponga a la sospecha. Todo sería cuestión de que se le diera cabida y no quedando del todo anulado por la voluntad de Juan, resurgiera. El narrador escucha la conversación entre la mulata y Guillermo hasta adquirir un desasosiego sobre lo que oye debido a lo que su subconsciente le filtra. Sin embargo no lo comparte con Luisa.

Después de volver de su luna de miel en una conversación con Custardoy, comprende el motivo de sus aprensiones: las cosas empiezan a aclararse. A éste se le escapan dos secretos ignorados por Juan: el suicidio de su tía Teresa y la frase sobre el número de matrimonios de Ranz. «Pero tres veces es mucho azar (190)». Entonces es cuando le viene a la memoria lo que le oyó de niño a la abuela con ocasión de una indisposición de Juana: «...Ya llevas dos perdidas, hijo (191).»

Ranz en Cuba y casado, se enamora de Teresa; hacen el amor y ella expresa lo trágico de su situación y una sola posibilidad «que la mujer muera». Las palabras de Teresa se dicen no incitándolo a eliminar a quien les impide su unión, sino haciéndose cargo de la situación. Además, Teresa no podría admitir el divorcio que sólo existía en Cuba, puesto que él se casó con Gloria en la embajada española. Ni el matrimonio podría ser aceptado, ni tampoco una separación debido a la condición religiosa de la familia de ella: no hay solución.

Por tanto, Ranz en su obsesión por Teresa va a utilizar las palabras dichas por ella, aunque dándoles su propia interpretación para conseguir su propósito. Antes de salir de casa para una cena, Ranz escucha a Gloria llorar por sus desaires —ella esta medio ebria y fuma—. El cigarrillo prende la sábana pero él no hace nada para apagar el fuego. De pronto, siente el impulso de sofocarla y dejar que se queme con casa y todo —lo cual ocurre—.

En el momento de la acción, parece ser que no haya consenti-

miento por parte de Ranz sino que está impelido por las palabras de Teresa. Casi al final de la novela le confiesa a Luisa que «...no fue una insinuación...aunque hubo un tiempo en que la tomé por otra cosa. Era una frase de renuncia y no de inducción... (375)». Sin embargo, impulsado por la fuerza de la repetición de esas palabras en su mente pudo anular su voluntad o acelerar su deseo. En el caso de Lady Macbeth también resultó en acción, aunque Macbeth reconoció el regicidio minutos después de matar a Duncan.

El cigarrillo y el incendio de la casa han quedado relacionados con el del hotel en Cuba al principio de la novela, sin que en este caso se produzca una catástrofe. El círculo quemado en la sábana se extingue y en ese momento no hay intención de matar aunque su mente le repita y traiga a la memoria algo no muy claro sobre el cigarrillo y la quemadura en la sábana que el desconoce conscientemente. También la acción de Ranz en Cuba de mirar hacia la ventana desde la calle para asegurarse de que el incendio todavía no es detectado por los vecinos, se repite en Nueva York, aunque de forma invertida cuando Juan se posiciona enfrente del apartamento para ver si se apagó la luz y puede subir.

El cuadro de acción que supone el *meme* subsiste aunque no de la misma forma y permite traer de nuevo a la superficie el asesinato oculto —éticamente desfigurado y borrado por el tiempo porque Ranz ya no sabe ni si ocurrió—. Se ha evaporado. Se repite el *meme* de *Macbeth* cuando le confiesa a Teresa que la quiere tanto que sería capaz de matar por ella. Y todavía agrega: «Ya lo he hecho (*I have done the deed*),... y me querrás más aún al saber lo que he hecho, aunque saberlo manche tu corazón tan blanco (368)» —es el *meme* tergiversado de *Macbeth*—.

Ranz sobrevive a todo. Su comportamiento no es cuestión de ética. Que se le juzgue de una forma u otra, dependerá de lo que los demás sepan. En la parte que le declara a Luisa 'el hecho' dice que para él la vida ha sido amable: ha tenidos amigos, ha hecho dinero y se ha divertido: «Todo eso ha sido posible porque nadie supo nada, sólo Teresa (378)». Al mismo tiempo es muy realista porque en sí su posición está vigente en la presente cultura —no hace daño si no se sabe—. Además, ha matado por amor. La misma composición del *meme* permite la posibilidad de mutaciones y que por el tiempo se transformen los hechos. Por tanto, al declararle a Luisa que las cosas han cambiado y que 'hoy' ella pueda entenderlo, se insinúa que es debido al tiempo pasado (más de cuarenta años) y a las circuns-

tancias ambientales. A Luisa le dice: «Tú eres distinta, los tiempos son distintos, más leves, o más duros, lo encajan todo (362).» El narrador expresa la idea de lo que puede suponer para Ranz contar y así nos dice: «...contarlas (las cosas) es espantarlas y ahuyentar los hechos... (293)». Tal vez sea este el propósito de explayarse con Luisa.

Teresa conocía la doble traición de Ranz de no haberle dicho la verdad y haber matado usando las palabras que ella pronunció. Sobre esto nos dice Ruth Christie: «Rather than guilt, grief or hatred of her husband, her overriding reason seems to have been the horror of the autonomous power of her words (92)». Es la única que registra el crimen y es incapaz de sobrevivir. Teresa será quien repita otra muerte, la suya propia, quien consuma 'el hecho' a causa de su ética particular o del horror insuperable al saber que sus palabras fueron el detector del asesinato. Las cosas han cambiado y en el triángulo sobraba alguien. También se desvaloriza su muerte porque es una repetición de otra y puede creerse o no en la inocencia de Teresa o más bien se piense en la mala suerte de Ranz por resultar ser 'dos veces viudo'. Situación que se va a anular por el casamiento de éste con Juana. Se sustituye una hermana por otra, se repite un acto para cubrir otro incómodo y seguir la rueda. Con el matrimonio con la hermana se efectúa otra repetición: todo se queda en la familia. En este último, Juana no ha sido la víctima sino la pacificadora del triángulo al aceptar las condiciones trágicas del cuñado.

El tercer triángulo lo forman, Luisa, Juan y Coustardoy. El descubrimiento del crimen y cómo ocurrió ocupa las últimas páginas con la colaboración de Luisa, quien insta a Ranz a que hable. Y aunque repetir lo ocurrido suponga querer anular hechos, olvidarlos, según interpretamos la intención literaria de la novela, no todos los críticos coinciden con este punto de vista. Al contrario, se pasa a escala nacional y puede suponer una denuncia por parte del autor de que se quieran olvidar los crímenes de la Guerra Civil española. Por ejemplo, Francisco Caudet estudia la novela como reflejo de la historia de España y sobre todo de la Transición. Hay un imperativo de olvido para enterrar el pasado y no conocer la verdad sobre lo ocurrido durante la Guerra Civil. De hecho, ahí queda la «Ley de la recuperación de la memoria histórica» y todas las manifestaciones ocurridas en pro de la verdad que también han rozado al juez Garzón.

Pero, hemos de volver al uso del *meme* y su función para poder explicar en términos literarios lo ocurrido, no a través de la historia,

de la ética, u otros medios. Ranz le cuenta su historia directamente a Luisa, tal vez porque le inspire confianza, o porque al constatar un hecho ocurrido hace cuarenta años, exponerlo a una generación nueva sin los complejos de las anteriores, se le comprenda y quede proscrito.

Zygmunt Bauman comenta en *Life in Fragments*: «The ways and means of separating deeds and morals» (Maneras y medios de separar las acciones de la moral) nos expone al sentido posmodernista de la moral a través de lo que llama *adiaphorization* (149) que define así: forma de llevar a terreno neutro aquello que queremos desautorizar o declarar irrelevante en la categoría de sujeto moral. En *Life in Fragments* el autor explica cómo la sociedad presente acepta la crueldad a base de verla expuesta constantemente en los medios sociales o mediáticos. Acaba imponiéndose y nos la hacen ver normal. Bauman nos dice que se acepta por dos motivos: 1) Por la insensibilidad presente hacia la crueldad; y 2) por la distancia que se provee hacia el hecho. En esta sección de su libro explica las formas de crear insensibilidad hacia el otro por medio de la coacción y la participación masiva en la destrucción en nombre de la ley y el orden, haciéndonos copartícipes de muertes, abusos y demás. Y la forma de presentarnos la distancia al hecho la explica por el uso de los nuevos medios de destrucción por los que 'el soldado' es quien dispara a distancia sin conocer los efectos de su participación o simplemente pueden ser un error del ordenador.

En *Corazón tan blanco* Ranz le da autonomía a las palabras de Teresa para sofocar a la mujer y quitársela de en medio. Son las que causan la muerte, no él. Después, cuando le declara a Teresa que mató por ella y la mujer sin poder cargar con el acto por hacerse responsable de él se suicida —Ranz comete otro crimen en ella—. Durante toda su vida continúa insensible a lo hecho. Se vuelve a casar con la hermana y sigue feliz.

Casi al final, se confesará y justificará con Luisa diciéndole que han pasado cuarenta años desde la muerte (Marías 2000: 362) estableciendo la distancia de que habla Bauman para neutralizar y borrar el hecho. La distancia ya la puso cuando al salir de casa la noche del crimen miró hacia atrás por ver si alguien lo veía, haciendo no sólo responsables a las palabras de Teresa, sino también a las llamas. La distancia también la encuentra mientras se divierte con unos amigos y la casa se quema: no lo presencia. Y mayor distanciamiento se propone cuando Ranz le dice a Luisa que ella va a comprenderlo



porque es de otra generación. Luisa contesta: «Lo que usted hiciera o dijera hace cuarenta años me importa poco y no va a variar mi afecto (363)». Precisamente lo que Ranz busca: acreditarse a los ojos del presente.

Pero el *meme* de Macbeth en el caso de Teresa ha sufrido una mutación. En los tiempos de Macbeth la traición y el asesinato se pagaron con la muerte de la pareja; en el caso de Teresa, ella sufre un *shock* al conocer la noticia y siente la responsabilidad de la muerte de Gloria, pero no, Ranz. Aún en el presente, insiste en ser el de antes. No hay registro por su parte: «El de entonces soy yo todavía... (363)». Acepta tener presente la muerte de Teresa pero no hay la más mínima indicación de que se culpe por lo que hizo con ella o Gloria. Si lo cuenta es para que lo vean natural en este nuevo ambiente del presente en el que él quiere explicar su pasado y borrarlo.

En el triángulo de Luisa, Juan y Custardoy, el narrador aparece siempre pasivo, sin pronunciarse, operando entre nubes; está posicionado entre Luisa, su padre y su futuro que de alguna manera puede depender de Coustardoy. Este amigo del padre invita a pensar que es capaz de todo. A su vuelta de Nueva York, Juan descubre que su casa o su mujer es vigilada por este hombre —capaz de echarse a la cama con dos y al que no se le pone nada por delante—. Presenta todo un enigma y nos lleva a un final abierto, sin poder saber si la relación entre Juan y Luisa es sincera o abriga el germen de un mañana de traición. Luisa por su parte no comenta; no le dice a Juan nada que pueda indicar la existencia de tal cosa.

De la confesión hecha por Ranz a Luisa, a escondidas del hijo, se deduce que quiere desembarazarse de un peso, no por sentirse culpable, sino para que lo acepten. Luisa y Juan no hacen nada al respecto y otorgan. Pero ese peso no se anula completamente puesto que el *meme* lo pasa Ranz al hijo. La repetición de cómo ocurrió la muerte de Gloria ha servido para borrarla ya que los dos consienten en continuar como si nada hubiera ocurrido. ‘Está demasiado lejos, no nos afecta’, parecen insinuar. De esta forma se declaran cómplices del crimen; la aceptación lleva en sí la semilla de que se repita en ellos sin saber en cuál. La zozobra del futuro queda en el presente y la musiquilla que Luisa repite, *meme* de la escuchada en Cuba y la que canturreaban las criadas en España, desprovista de significado en sí pero latente, aún a dos situaciones indefinidas sin saber en qué consiste su contenido, sin poderla explicar o entender tal como le pasa a Marías con el adjetivo blanco de *Macbeth*, y allí queda.

Además, según Martinón (367) el lector ha tenido la oportunidad de conocer a Ranz y cree que le resulta simpático. El crimen fue pasional, explicable y está lejano. Se ha convertido en historia. Por eso Juan va a decir que lo que ocurrió se convierte en imaginario y: «...en lo que se llama la realidad o la vida o la vida real incluso, pasan a formar parte de la analogía y el símbolo y ya no son hechos, sino que se convierten en reconocimiento (Marías 2000: 271)». Luisa es el personaje que preocupa. Es fuerte, inquisitiva y al pasarle Ranz la información nos da la sensación de que éste le ha pasado la batuta a ella porque lo suyo se difuminó. El hijo lo ve viejo: «Lo único nuevo es que ahora lo veo más viejo... (297)». Esta transformación es una apreciación de Juan cuando hasta ahora lo había visto joven. Ha cesado de estar vigente en algo. Posiblemente porque el futuro queda en las manos de Luisa y del matrimonio.

La situación de Nueva York, se integra a las otras en el sentido de que se forma otro triángulo relacionado con la cuestión de la alteración de la verdad; de ser un ejemplo más de cómo funciona la mente al considerar un acto, normalmente repulsivo —la grabación del sexo de Berta y su pierna deformada— en algo aceptable si se neutraliza por la repetición. Así lo atestigua Gonzalo Navajas en «Javier Marías el saber absoluto de la narración (45)».

También hay paralelismo entre la espera de Juan en Nueva York bajo una farola y el episodio de Madrid. Juan ya vuelto de Nueva York, encuentra a otro hombre que espera debajo de su casa, hay una luz encendida como señal de algo y un peligro asoma a la relación futura entre él y Luisa. La razón de la situación es distinta y está invertida ya que en Nueva York se ejecuta un acto amoroso mientras Juan espera y en Madrid asoma el deseo futuro de lo mismo.

El final queda abierto sin resolución de certidumbre en la vida de Luisa y Juan. El autor parece advertirnos que el matrimonio es algo complicado y dependerá de un montón de cosas: hay que trabajarlo. Juan Antonio Masoliver comenta que como a Lawrence Sterne, a Marías no le interesa tanto el argumento tradicional donde el lector es consciente de un pasado y espera un desenlace en el futuro, sino la tensión que se va desarrollando en el presente. Debido a su carácter de monólogo, equivale al peso que Sterne les da a las conversaciones. También establece una clara distinción entre las verdades de la vida y la verdad literaria sin que una niegue a la otra (62). De ahí que hayamos tenido que recurrir a la función del *meme* para explicar de forma literaria lo que de otra manera no se podría. El *meme*

permite que podamos entender cómo el autor ha podido integrar cuatro situaciones en las que se confunden o entrelazan los personajes y se repiten *ad infinitum* esos momentos, sin que podamos predecir el resultado. El narrador cuenta y a lo largo de su propio monólogo nos dice: «Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega... (271)».

Lawrence Sterne es quien, según Manuel Durán, más influencia tiene sobre Marías por ser imprevisto, improvisado, aéreo, en cuya prosa se cultiva la digresión y el humor. Más que Benet, a pesar de la predilección que por él tiene Marías, ya que su narrativa es casi impenetrable y no produce los ambientes de Marías, entre otras cosas.

Eliade Pitarello, una muy buena crítica de Marías, penetra y tiene ideas originales del proceder del autor. Entre ellas está la de su visión del mundo por: «...un desgaste perdurable de la identidad como percepción discontinua del ser, de uno mismo en el tiempo y en el espacio» (Marías y Pitarello 25). La otra que me atrae, es la idea de que lo que une los relatos de Marías es 'su mente supersticiosa'.

Se ha conseguido construir un mundo, en esta novela circular, donde la palabra impera, sin olvidar el humor. Cuya casi perfecta estructura y estilo personal nos hace olvidar de que no ha sido un thriller, ni una obra de pensamiento ético o filosófico. Ha sido una construcción por la palabra que a base de digresiones y paradigmas base, nos ha dado un todo casi sin poder definir, pero que el lector sigue por su deseo de conocer el final.

Es interesante apreciar la calidad de la prosa literaria de Marías y sus diversas técnicas narrativas, variadas e integrantes, tal y como ocurrió en su otra novela de *Todas las almas* en la que el autor utilizó la mirada, la escucha intencionada y la conjetura para formular un mundo literario propio e inconfundible. En el presente caso no añade, sino que su técnica se dirige a negar, por la constante reiteración de tópicos, aquello que le supone un obstáculo al personaje. Por medio de la negación instala su verdad y se queda con un simulacro propio del posmodernismo. El tiempo es factor de suma importancia para el *meme*, según dijimos de principio, y sólo nos queda la esperanza de que no se desestabilice en el caso de Juan y Luisa.

Nos preguntamos: ¿Será la repetición, y por ella la prescripción de la verdad, la forma en que Javier Marías insinúa el proceder del personaje para eliminar aquello que entorpece su camino? ¿O es precisamente lo contrario?: una forma de denunciar la falta de responsabilidad para conseguir la satisfacción de lo deseado.

En la última entrevista concedida por el autor a Guillermo Altares (*El País* 02/04/11) declara que la impunidad es «algo que subleva». Y añade: «...las cosas injustas deben saberse (s. p.)». Esa creo que es la posición del autor en la presente novela, bien lo dejemos a la altura de la obra literaria o se traspase a la arena político-histórica.

OBRAS CITADAS

- Altares, Guillermo. «La ausencia y el azar. Entrevista a Javier Marías sobre su novela *La ausencia y el azar*» (*El País* 02/04/2011)
- Bauman, Zigmunt. *Life in Fragments*. Malden, MA: Blackwell, 1998.
- Caudet, Francisco. «Corazón tan blanco, de Javier Marías». *El parto de la modernidad: la novela Española de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2002.
- Christie, Ruth. «Corazón tan blanco: The evolution of a success story». *Modern Language Review*, 93 (1), 1998.
- Durán, Manuel. «Javier Marías: Un novelista para nuestro tiempo». <http://lehman.cunyy.edu/ciberletras/v12/duran.html>
- Herzberger, David K. «Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías». *El pensamiento literario de Javier Marías*. New York: Rodopi, 2001.
- Logie, Ilse. *Aspectos performativos en dos novelas de Javier Marías: Corazón tan Blanco y Mañana en la batalla piensa en mí*. Leuven, Belgie: Leuven UP, 1998.
- Marías, Javier. *Corazón tan blanco*. Madrid: Suma de letras, 2000.
- . *Literatura y fantasma*. Madrid: Siruela, 1993.
- . *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- Marías, Javier y Elide Pittarello. «Guardar la distancia». *El hombre que parecía no querer nada*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Martinón, Miguel. «Narración reflexiva: *Corazón tan blanco*, de Javier Marías». *Letras Peninsulares*, 9 (2-3), 1996-1997.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. «Javier Marías: El pensamiento incesante». *Vuelta*, 18, 1994.
- Navajas Gonzalo. «Javier Marías: el saber absoluto de la narración». *El pensamiento literario de Javier Marías*. New York: Rodopi, 2001.
- Requena Hidalgo, Cora. «El narrador en las novelas de Javier Marías». <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/jmarias.html>
- Steen, María Sergia. «Técnicas utilizadas por J. Marías en su novela de Oxford». *Especulo*, 43, 2009. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/mariasox.html>