
El hijo de Rochester: *Jane Eyre* como sustrato intertextual de *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías

RAFAEL ALARCÓN SIERRA

Universidad de Jaén



Resumen

En este artículo muestro y analizo cómo la novela *Jane Eyre*, publicada en 1847 por Charlotte Brontë, actúa como sustrato intertextual no declarado en *Corazón tan blanco* (1992), de Javier Marías. *Jane Eyre* es un poderoso referente simbólico implícito de la misma, que dota de espesura a una trama de suspense hasta su resolución final. Son muy numerosas las resonancias que se establecen entre ambas obras, de modo que un lector modelo detecta y actualiza dicha relación. En *Corazón tan blanco* hay una intertextualidad explícita (*Macbeth*) y otra oculta (*Jane Eyre*), ambas con ramificaciones cinematográficas. Mientras que la primera afecta principalmente a un plano lingüístico, y no se establece un paralelismo entre los personajes hasta el final de la misma, la segunda afecta sobre todo a un plano argumental (el hecho oculto, la herencia familiar, el ascendiente de Barbazul, la esposa oculta y muerta, el incendio). No obstante, ambas actúan en la novela de forma simbólica, siniestra, latente e irracional.

Abstract

In this article I show and analyse how Charlotte Brontë's novel *Jane Eyre* (1847) acts as an undeclared textual substratum in Javier Marías's *Corazón tan blanco* (1992). *Jane Eyre* is a powerful symbolic implied referent that deepens the novel's suspense plot until its final resolution. There are so many resonances between the two works that any model reader will have the capacity to detect and update these links. In *Corazón tan blanco* there is an explicit intertextuality (*Macbeth*) and a latent one (*Jane Eyre*), both with cinematographic ramifications. While the more explicit one works mainly on a linguistic plane, and does not establish a parallelism between the characters until the end of the novel, the latent one affects the plot above all (the secret act, the family inheritance, the influence of Barbazul, the hidden and dead wife, the fire). Nevertheless, both intertextualities act in the novel in a symbolic, sinister, underlying, irrational way.

Quizá sea esto lo que nos lleva a leer novelas y crónicas y a ver películas, la búsqueda de la analogía, del símbolo, la búsqueda del reconocimiento
 Javier Marías, *Corazón tan blanco*

Javier Marías se ha referido a las hermanas Brontë en un artículo recogido en *Vidas escritas* (publicado en 1992, el mismo año en que aparece la novela que voy a analizar;¹), y también ha reconocido que en el origen de otra de sus novelas, *El hombre sentimental* (1986), está como estímulo una imagen que podría pertenecer ‘a una edición ilustrada de *Cumbres borrascosas* o a alguna de las versiones cinematográficas que se han hecho de la novela de Emily Brontë’: ‘Lo que no se ha cumplido’ (Marías 1993: 70). *Jane Eyre* (1847), por su parte, es una novela canónica de las letras inglesas y muy popular, llevada al cine y a la televisión en múltiples ocasiones, por lo cual su argumento y los elementos principales de su trama son conocidos incluso por muchas personas que no han leído dicha obra. Jean Rhys escribió lo que hoy llamaríamos una ‘precuela’ de *Jane Eyre*, *Wide Sargasso Sea* (1966) / *Ancho mar de los Sargazos* (1976) novela *poscolonial* que relata los antecedentes de la novela, la vida de Bertha Mason y su boda con Rochester en el Caribe antes de su forzoso traslado a Gran Bretaña.

Las referencias intertextuales y metaliterarias son muy frecuentes en la narrativa de Javier Marías, y suelen dotar a sus obras de una dimensión narrativa, temporal y simbólica que enriquece sus implicaciones y significado de formas muy distintas.² En *Corazón tan blanco* la tragedia de *Macbeth* actúa como un referente simbólico explícito desde el mismo título de la novela (y el intertexto shakespeariano es frecuente en Marías, de *El hombre sentimental* a *Negra espalda del tiempo* (1998), pasando por *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994)³). Pero no se ha señalado que *Jane Eyre*, del mismo modo, es un poderoso referente simbólico implícito de la misma, que dota de espesura a una trama de suspense, que oculta un enigma y disemina indicios hasta su resolución final. Son muy numerosas, como mostraré a continuación, las resonancias que se establecen entre ambas obras, de modo que un lector modelo detecta y actualiza dicha relación. Obviamente, también hay muchas diferencias entre las dos novelas. En ningún caso *Corazón tan blanco* es una repetición de *Macbeth* ni de *Jane Eyre*. Las resonancias intertextuales, por numerosas que sean, se subsumen en su propio texto y se adaptan a su propio modelo narrativo.

En *Jane Eyre*, el señor Rochester y la propia Jane, sus protagonistas, se enamoran, pero el día en que van a contraer matrimonio se desvela un hecho determinante: Rochester ya está casado, y su esposa, Bertha Mason, es una enferma mental que

1 ‘Emily Brontë, el Mayor silencioso’ (Marías 1992b: 243–46). No hará falta recordar que Javier Marías es Licenciado en Filología Inglesa y ha sido profesor en la Universidad de Oxford, en Wellesley College y en la Universidad Complutense de Madrid; ha traducido a numerosos autores anglosajones y tiene un gran conocimiento de la literatura inglesa.

2 Los estudios de conjunto sobre su narrativa así lo confirman. Véase especialmente Steenmeijer 2001; Grohmann 2002; Pozuelo Yvancos 2010; Herzberger 2011; Candeloro 2016. No cito ahora otra bibliografía más específica, a la que haré referencia en notas posteriores.

3 Por no hablar del ensayo sobre Julio César de Shakespeare incluido en *El monarca del tiempo* (1978), ‘Fragmento y enigma y espantoso azar’, recogido en Marías 1993: 264–87.

está encerrada en un cuarto de la mansión de Thornfield (lo que da lugar a jugosas interpretaciones psicoanalíticas: Bertha como el *ello* (expresión psíquica inconsciente e irracional de las pulsiones y deseos, véase Freud 2001: 68–70; Laplanche y Pontalis 2007: 112) o el doble oculto tanto de Rochester como de la propia Jane, y símbolo de las reprimidas pulsiones erotanáticas de ambos, sin la cual no se hubieran encontrado ni enamorado). Según explica Rochester, fue un matrimonio erróneo, realizado por intereses económicos, que tuvo lugar en el Caribe (hoy cabría considerarlo muy posiblemente un narrador indigno de confianza, véase Ricœur 2006: 872–74). Una noche, Bertha trata de incendiar la habitación de Rochester mientras este duerme en su lecho; finalmente, como una duplicación de este momento, Bertha logra incendiar la residencia y muere en ella, lo que permite la expiación y el reencuentro de Rochester y Jane.

En *Corazón tan blanco*, el secreto que el protagonista descubre al final de la novela es que Ranz, su padre, también tuvo una primera esposa oculta. Al igual que en *Jane Eyre*, se trata de un matrimonio equivocado realizado en el Caribe, y que impide a Ranz casarse con su amante. Del mismo modo, esta primera esposa muere en un incendio provocado. La diferencia es que su inductor no es ella, sino Ranz, tras asesinarla. Esto hace posible el nuevo matrimonio; pero la confesión del asesinato a la segunda esposa provoca su suicidio, escena que abre la novela. Y, nuevamente, es su muerte la que permite la boda con su tercera esposa, hermana de la anterior. El incendio del lecho, al igual que en *Jane Eyre* (y en *Wide Sargasso Sea*) es duplicado en la novela en varios momentos, sobre todo a través de la imagen del cigarrillo que quema las sábanas. El nombre de la primera esposa de Ranz pudo ser Berta, como en *Jane Eyre* ('Gloria, o acaso Miriam, o acaso Nieves, o acaso Berta' (Marías 1992: 273 y 287)), del mismo modo que Berta se llama la amante de Juan antes de casarse con Luisa.⁴ El nombre de Jane aparece en *Corazón tan blanco* por partida doble: Juana, la tercera esposa de Ranz, la madre del protagonista, Juan, que no habría existido sin las muertes anteriores.

Corazón tan blanco es la historia de un personaje que parece el hijo, con cierto complejo edípico, de un Rochester (el protagonista masculino de *Jane Eyre*) que todavía no ha expiado ni confesado su *pecado*, acción que sucede al final de la novela. En ella hay una transferencia edípica del padre al hijo de su 'acción innombrable' (Juan tiene un miedo irracional de repetir lo que hizo su padre, aun sin saber qué fue): haber asesinado a su primera esposa y haber incendiado luego la casa con ella dentro.

Ambas son novelas narradas en primera persona, que muestran, mediante procedimientos muy distintos, el 'mundo interior' de sus respectivos protagonistas, y en cuyas historias sus autores han usado, principalmente en su inicio, algunos elementos autobiográficos.⁵ Las dos desarrollan una trama en la cual el

4 Berta se llamaba también la primera amante de 'el León de Nápoles', protagonista de una novela anterior de Marías, *El hombre sentimental* (1986). Esta transmigración onomástica es frecuente en sus narraciones.

5 El colegio Lowood de *Jane Eyre* se inspira en el colegio Clergy Daughters, en Cowan Bridge, Lancashire, al que fueron enviadas como internas por su tía las hermanas Brontë; dos de

desvelamiento de un importante misterio oculto, relacionado con la *desaparición* de la primera esposa, es el motor de la narración. Este secreto es un hecho irremediable sucedido en el pasado, que condiciona la existencia y las decisiones de sus protagonistas en el presente. Las consecuencias de desvelar este terrible suceso pueden ser devastadoras para quien lo escuche, y por eso se duda entre hacerlo o no.⁶ Este misterio une a Eros y Tánatos, al amor, el sexo y la muerte, y a él se supedita la trama familiar y matrimonial de ambas novelas. La temerosa autocensura psíquica que los protagonistas masculinos imponen al conocimiento de este suceso del pasado, por tratarse de un hecho social y familiarmente prohibido y reprobable, produce que el mismo se manifieste de forma latente e irracional; desata un fantasmal ‘presentimiento de desastre’ que tiene todas las características de la teoría freudiana de lo siniestro: la represión del *ello* provoca un sentimiento de angustia que se manifiesta en la obsesiva aparición metonímica de repeticiones y desdoblamientos, y en un constante retorno del pasado en el presente.⁷

En ambos casos, este malestar premonitorio aparece cuando los protagonistas (que comparten nombre, Juan y Jane) van a contraer matrimonio. Jane pronto siente ‘that there was a mystery in Thornfield; and that from participation in that mystery I was purposely excluded’ (Brontë 2012, II, 2: 219).⁸ Antes de su proyectada boda con Rochester, experimenta ‘a warning of disaster’ (2012, II, 10: 364), y tiene un sueño premonitorio (370–71); los sonidos y hechos extraños que han sucedido previamente en Thornfield funcionan como augurios funestos. En *Corazón tan blanco*, Juan siente constantemente estos ‘presentimientos de desastre’ (la expresión es muy similar a la de Jane) desde su boda con Luisa, y a ellos se refiere reiteradamente en la novela hasta el momento de la confesión paterna (Marías 1992: 18–21, 46–48, 199–200, 230, 23–637). En ambos casos, esta inquietud estará fundamentada en hechos del pasado que se desvelan *a posteriori*.

En ambas novelas los personajes masculinos sostienen la necesidad de los secretos en el matrimonio. En *Jane Eyre*, es Rochester quien avisa a su prometida, en dos ocasiones, de que es mejor no saber: ‘Curiosity is a dangerous petition [...] but I wish that instead of a mere inquiry into, perhaps, a secret, it was a wish for

ellas murieron de tuberculosis, como la amiga de Jane, Helen Burns, en la novela. Sus experiencias en Bruselas, y su enamoramiento de un profesor casado también se reflejan en ella. En cuanto a Marías, véase Iborra 2001. El suicidio que inicia la novela, la abuela cubana y su canción son préstamos biográficos del autor al narrador. Hay un hecho biográfico que, irónicamente, relaciona a Javier Marías con la trama de *Jane Eyre*: como es sabido (y relata en *Negra espalda del tiempo*) es el rey de Redonda, una minúscula isla antillana. Para el entrecruzamiento de hechos autobiográficos y novela en el autor, véase Marías 1993: 62–69 y 83–90 (‘abordar el campo autobiográfico, pero solo como ficción’ (1993: 69)). Bouguen (2001) dedica en exclusiva su análisis a las confluencias entre autor real y ficción en la narrativa de Marías.

6 Para Marías, véase especialmente García 1999 y 2001, y González de Ávila 1999.

7 Véase Grohmann 2002: 183–245; Cuñado 2004: 89–114, con una lectura sociológica sobre la Transición (y que señala el antecedente de una novela de 1983 de Marías, *El siglo*); y Pittarello 2006. Para una lectura política de la novela véase además Fernández 2003 y 2015; López de Abiada y López Bernasocchi 2004; y Possi 2010.

8 Brontë 2012, 2, [cap. 2]: 219.

half my state [...] You are welcome to all my confidences that is worth having, Jane; but for God's sake, don't desire a useless burden!' (Brontë 2012: II, 9: 343–44). En la segunda, al referirse a la mujer misteriosa que ha entrado en el cuarto de Jane por la noche, le dice Rochester: 'I see you would ask why I keep such a woman in my house: when we have been married a year and a day, I will tell you; but not now. Are you satisfied, Jane? Do you accept my solution of the mystery?' (II, 10: 374). En *Corazón tan blanco* es constante el deseo de no saber del protagonista, desde la primera línea de la novela ('No he querido saber, pero he sabido' (Marías 1992: 11)). Y es Ranz el que previene a su hijo en el banquete de bodas: 'Luisa y tú tendréis secretos, supongo' (97); 'Solo te digo una cosa –dijo–. Cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes' (101). Este aviso (no seguirlo le costó caro a Ranz), es algo que Juan recuerda, intrigado, en varias ocasiones (véase, cuando menos, 216–17 y 276).

El hecho terrible que determina ambas novelas es el mismo: un matrimonio 'equivocado' que tiene lugar en el Caribe entre una isleña y un europeo, del que pronto se desengaña el marido, el cual se enamora de otra mujer (las relaciones triangulares y las parejas 'clandestinas' aparecen en las dos narraciones), lo que, tarde o temprano, desemboca en la muerte de la esposa y en la confesión de los hechos. La forma en que Rochester y Ranz confiesan y excusan su fallido matrimonio es parecida. En Brontë 2012, II, 5, Rochester le adelanta veladamente a Jane su situación: 'imagine yourself in a remote foreign land, conceive that you there commit a capital error, no matter of what nature or from what motives, but one whose consequences must follow you through life and taint all your existence' (II, 5: 285). Pero esta no es confesada hasta que se descubre toda la verdad, en el III, 1, Rochester lo cuenta como un engaño y una *encerrona*: en Jamaica, 'my father was an avaricious, grasping man [...] I must be provided for by a wealthy marriage. He sought me a partner betimes [...] I found her a fine woman [...] tall, dark and majestic'. Se casó con ella aunque 'I never loved, I never esteemed, I did not even know her' (todas las citas son de pp. 400–403). Tras la boda, descubrió que 'My bride's mother [...] was only mad, and shut up in a lunatic asylum', y su mujer tenía 'a younger brother, too; a complete dumb idiot'. Además, 'her nature wholly alien to mine; her tastes obnoxious to me', 'her cast of mind common, low, narrow'; tenía '[a] violent and unreasonable temper' ('debauchery [...] that was my Indian Messalina's attribute' (409)) y 'I repressed the deep antipathy I felt'. Por ende, 'I could not rid myself of it by any legal proceedings: for the doctors now discovered that *my wife* was mad – her excesses had prematurely developed the germs of insanity' (énfasis en el original). Finalmente, tras rechazar la idea del suicidio, la trajo a Inglaterra y la encerró en Thornfield (400–403).

La confesión de Ranz se produce en el capítulo 15 de *Corazón tan blanco*, y es más medida, pero similar: 'Era una chica cubana, de allí, de La Habana [...] donde estuve destinado dos años [...] no estuvimos casados mucho tiempo, apenas un año [...] Me casé con ella cuando ya no la quería si es que la quise, uno hace estas cosas por sentido de la responsabilidad, del deber, por debilidad momentánea, algunas bodas se pactan, se acuerdan, se anuncian, y se hacen lógicas e

irremediables'. La boda fue además en la capilla de la embajada española, con lo que el divorcio se hacía imposible (Marías 1992: 275). Al poco tiempo, Ranz se hizo amante de Teresa Aguilera, que había ido a La Habana, con su madre y su hermana Juana, 'por un asunto de lejanas herencias y ventas, una tía de la madre que había muerto' (277). Los asuntos económicos son también los que determinan la relación de Rochester con las Antillas (así como su matrimonio desgraciado), y, de modo análogo a lo que les sucede a los Aguilera en *Corazón tan blanco*, al final de la novela Jane hereda todos los bienes que ha conseguido en Madeira su tío John Eyre (Brontë 2012, III, 7: 500).

Para poder casarse de nuevo, debe morir la primera esposa, lo cual sucede en un incendio (provocado accidentalmente por ella en *Jane Eyre*, provocado conscientemente por él en *Corazón tan blanco*). Este incendio, y la muerte consiguiente de la mujer, ha sido prefigurado en diversos momentos a lo largo de las dos novelas. Es una repetición que tiene valor narrativo, temático y estructural, pero que también muestra un significado ambivalente y la latencia simbólica y metonímica de lo siniestro. El fuego, casi siempre del lecho, unifica en ambas novelas a Eros y Tánatos, y, del mismo modo, anuncia el fantasma del pasado que regresa. En ambas novelas, como hemos visto, se produce una confesión del 'hecho terrible' que hace cómplice a quien la escucha. La diferencia es que, en *Jane Eyre*, Rochester no asesina a su esposa, aunque el *asesinato pasivo* al que la somete es seguramente de una mayor crueldad, al tenerla encerrada en vida sin que nadie lo sepa, lo que equivale a una muerte civil y al empeoramiento de su 'locura'. Además, Rochester expía su pecado al quedar ciego y manco (la vista y el tacto, un castigo a los sentidos de la lujuria), lo que permite que finalmente pueda casarse con Jane, en un final feliz y aleccionador, adecuado a la moral victoriana, que recompensa la virtud de la heroína. Por el contrario, en *Corazón tan blanco* el crimen de Ranz no solo queda impune, sino que su confesión causa otra muerte: el suicidio de su segunda esposa, Teresa Aguilera (lo que, en cierto sentido, pudiera ser entendido como *justo castigo*) y las perturbaciones en la conciencia de su hijo, el protagonista de la novela.

El motivo del fuego es uno de los más definitorios de ambas novelas (y también estructura *Wide Sargasso Sea*).⁹ En Brontë 2012, I, 15, Jane se despierta una noche oyendo primero 'a vague murmur, peculiar and lugubrious' y luego 'a demoniac laugh – low, suppressed and deep' (194), pasos y una puerta que se cierra. Sale de su habitación, ve luz, nota que hay humo y olor a quemado, que procede del dormitorio de Rochester. Cuando lo abre, y antes de rescatarlo, observa cómo 'tongues of flame darted round the bed: the curtains were on fire. In the midst of blaze and vapour, Mr. Rochester lay stretched motionless, in deep sleep' (195). En el capítulo siguiente (II, 1) la sirvienta Grace Poole le comenta a Jane que 'only master had been reading in his bed last night; he fell asleep with his candle lit, and the curtains got on fire' (204). En realidad, como luego sabremos, es Bertha

9 La relación entre *Corazón tan blanco* y *Wide Sargasso Sea*/*Ancho mar de los Sargazos* (Rhys 1976) es menor; aparte del motivo del incendio (que Rhys hereda de *Jane Eyre*), cabría destacar el canto ancestral de las mujeres y la amenaza de la serpiente (que Marías fusiona en la canción popular de su abuela cubana).

la que ha provocado el incendio en una de sus escapadas nocturnas. En el II, 4, Rochester, disfrazado de anciana gitana, pronostica el destino de Jane a la luz de las llamas del hogar, cuyo fuego atiza para que se refleje en su rostro, sus manos y sus ojos, aunque a ella le molesta su calor (264). En el II, 8, Rochester le confiesa a Jane su amor y sus propósitos de matrimonio, tras lo que se desencadena una tormenta y, como una advertencia, un rayo destruye el castaño de Indias del huerto (336–37). En el capítulo siguiente (II, 9), Rochester canta al piano un tema amoroso, cuya última estrofa contiene los versos: ‘My love has sworn, with sealing kiss / With me to live – to die’ (357). Jane le confiesa, precavida: ‘What did he mean by such a pagan idea? I had no intention of dying with him’; lo hará cuando le llegue su hora, ‘and not be hurried away in a suttee’ (358), afirma, empleando el término hindú (satí) que designa el rito en el que una mujer que acaba de enviudar se quema en la pira de cremación de su marido.

Un nuevo aviso en el II, 10: Jane tiene un sueño premonitorio antes de su boda, en el que la mansión de Thorfield está en ruinas, y se despierta con una luz que le hiere los ojos (‘on waking, a gleam dazzled my eyes’: es una bujía que ha encendido Bertha (371)). Finalmente, en el III, 10, Jane vuelve a Thornfield Hall y encuentra ‘a blackened ruin’: ‘the front was, as I had once seen it in a dream, but a shell-like wall, very high and very fragile-looking, perforated with paneless windows: no roof, no battlements, no chimneys – all had crashed in’ (556). El edificio se ha derrumbado por culpa de un incendio causado por Bertha, que prendió fuego a los tapices del cuarto contiguo al suyo, según le cuenta a Jane un hostelero. Rochester fue a rescatar a su esposa, pero ella, desde el tejado, se suicidó dando un salto y estrellándose contra el suelo (559–61). El edificio se derrumbó sobre Rochester, y este queda ciego e inválido, con una mano amputada. El propio relator interpreta el significado moral de lo sucedido: ‘Some say it was a just judgment on him for keeping his first marriage secret, and wanting to take another wife while he had one living’ (561).

De forma análoga, en *Corazón tan blanco* se repite el motivo del fuego, que prefigura el incendio real de la casa de Ranz en La Habana con su primera esposa, confesado al final de la novela, y a la vez supone la emergencia de las obsesiones latentes de su hijo Juan. Una imagen se reitera anafóricamente, y muestra de forma simbólica e irracional esa *herencia fantasmal* que el hijo recibe del padre: la de la brasa del cigarrillo que apenas quema la sábana del lecho antes de apagarla, ya sea en el viaje de novios de Juan y Luisa en el hotel de La Habana (‘Sacudí la ceniza del cigarrillo [...] sobre la cama se me cayó la brasa [...] vi cómo empezaba a hacer un agujero orlado de lumbre sobre la sábana [...] una mancha a la vez negra y ardiente que se comía la sábana’ (Marías 1992: 56)); en el dormitorio de Berta en Nueva York, tras grabarla desnuda en video (198); o tras el encuentro de Berta con Bill, que el narrador relaciona con Miriam y Guillermo (‘Nada es bastante cuando se espera, algo debe rasgarse con el filo afilado o algo debe quemarse con la brasa o la llama’ (235)). En una cena en Ginebra, el profesor Villalobos les adelanta a Luisa y Juan que la primera esposa de Ranz murió en La Habana en un incendio, recuerdo que superpone al de una película vista en su infancia

(253–54). Finalmente, Juan escucha en su dormitorio la confesión de Ranz, quien relata cómo usó cigarrillos para quemar el lecho de su esposa ('La brasa prendió las sábanas' (282); 'Dejé el cigarrillo encendido sobre la sábana y lo miré, cómo quemaba' (288)), momento en que Juan superpone las palabras de su padre al recuerdo de sus propias palabras, uniendo así todos los momentos anteriores y descubriendo su significado oculto: 'se quemaba la sábana. Vi cómo empezaban a hacer agujeros orlados de lumbre ("Y lo estuve mirando durante unos segundos", pensé, "cómo crecía y se iba ensanchando el círculo, una mancha a la vez negra y ardiente que se comía la sábana")' (288). Juan entrecomilla las palabras que piensa, que son, literalmente, las que había usado antes, en su viaje de novios en La Habana al apagar la brasa de su cigarrillo sobre el lecho (56).

Ahora cobra sentido también el grotesco episodio en el que un vigilante de sala del Museo del Prado intenta quemar con un mechero un cuadro de Rembrandt, *Artemisa* (de 1634), lo que evita Ranz con un gran extintor que no llega a usar.¹⁰ El narrador especula sobre lo que representa la pintura (las últimas investigaciones consideran que realmente se trata de Judith en el banquete de Holofernes), si Artemisa en el momento de beberse en una copa las cenizas de su esposo muerto, o Sofonisba, hija del cartaginés Asdrúbal, en el momento de tomar un veneno antes de caer en manos de los romanos ('es difícil saber ante el cuadro si en honor de Mausolo va a beber Artemisa maritales cenizas o marital veneno Sofonisba por culpa de Masinisa' (119)), aunque, en ambos casos, dice Juan, parece que van a ingerir 'alguna pócima adulterina' –'beber un muerto / beber la muerte'– (121), es decir, que van a morir en un doble sacrificio, el que representan y el que quiere provocar Mateu con su encendedor: una especie de satí bufo que, como en *Jane Eyre*, finalmente no tiene lugar. La indeterminación del significado del lienzo duplica la de su protagonista y la del texto, y su tema (*Artemisa*/*Sofonisba*) refleja el sacrificio de las mujeres en la novela. En el momento de la confesión de Ranz convergen todas las reiteraciones previas, y Juan superpone el recuerdo de este episodio, las citas de *Macbeth* (entre ellas, 'los muertos son como pinturas', que cobra un renovado significado), la canción cubana, el asesinato de su padre y las figuras secundarias del lienzo: 'un fuego, una madre, una suegra, un incendio' (285).

La reacción de Jane y Teresa ante la confesión de Rochester y de Ranz es similar; ambas sufren una especie de muerte emocional que les impide mostrar el dolor que sienten. Teresa se suicida al saber que Ranz ha matado a su primera esposa para casarse con ella (265–80); es un paralelismo con *Lady Macbeth*, que enloquece y se suicida en la tragedia de Shakespeare). En *Brontë 2012*, III, 1 y 2, Jane casi lo hace al saber que Rochester está casado con la loca y encerrada Bertha: huye de *Thornfield* y se echa a caminar, prácticamente sin medios ni provisiones, hasta que está a punto de morir de hambre y de frío. También Rochester pensó en suicidarse tras descubrir el error de su matrimonio y la locura de Bertha (III, 1), y Jane le dice a St. John Rivers que casarse e irse a la India con él sería 'almost equivalent to committing suicide' (III, 10: 542). Quien lo lleva a la práctica es el señorito John Reed, primo de Jane (II, 6: 291).

10 Véase especialmente al respecto León Rivero 2016.

Rochester y Ranz no solo son equiparables por sus acciones, sino también por su aspecto físico, pese a su diferencia de edad. Del primero se dice: 'Mr. Rochester is so talented and so lively in society, that I believe he is a general favourite: the ladies are very fond of him; though you would not think his appearance calculated to recommend him particularly in their eyes' (II, 1: 210); de Ranz, de forma análoga, se escribe que es un hombre 'desenvuelto', y que 'Todo en él ha sido siempre agradable, desde su carácter superficialmente apasionado hasta sus maneras sobriamente desenfadadas [...]. Tenía unas facciones no del todo correctas, y sin embargo pasó siempre por un individuo guapo, al que gustaba gustar a las mujeres' (Marías 1992: 87). Es significativo que el narrador destaque en él una posible procedencia que es la que también ha determinado la existencia de Rochester: 'siempre ha olido a colonia y a tabaco y a menta, a veces un poco a licor y a cuero, como si fuera alguien venido de las colonias' (87). Pero las similitudes descienden a detalles concretos, como destacar en su rostro la preeminencia de las cejas, los ojos o la boca. En Rochester, 'broad and jetty eyebrows' (I, 13: 230); en Ranz, 'cejas pobladas y siempre enarcadas' (89); en el primero, 'deep eyes' (230); en el segundo, 'Lo más llamativo de su rostro eran sus ojos increíblemente despiertos', 'móviles y centelleantes' (88); en Rochester, 'firm, grim mouth' (230); y en Ranz (rasgo que comparte con su hijo), 'carnosa y demasiado delineada [...] una boca de mujer en un rostro de hombre' (88).

La escena del balcón y la posterior conversación escuchada a escondidas aparece en ambas novelas. En *Jane Eyre* (I, 15), Rochester le cuenta a Jane cómo, desde el balcón de su hotel en París, vio a su amante, Céline Varens, llegar acompañada de otro hombre, un oficial vestido de militar; no deja de anotar que 'I seemed to hear a hiss, and the green snake of jealousy', expresión que repite: 'the fang of the snake Jealousy was instantly broken' (Brontë I, 15: 188–89). Minutos después, con las puertas entornadas, escucha furtivamente la conversación amorosa que ambos mantienen en el gabinete contiguo, en la cual ambos se burlan de Rochester (189–90).

Una escena análoga a esta (la observación desde lo alto de una tercera persona, la escucha de la conversación que estos sostienen en una estancia próxima, e incluso la mención a una serpiente) se repite varias veces en *Corazón tan blanco*. En Marías 1992, cap. 2, Juan, en su viaje de novios con Luisa, se asoma a su balcón de la habitación que han tomado en un hotel de La Habana y observa a una mulata que está en la calle; esta confunde a Juan con la persona a la que espera, y lo increpa. Finalmente sale de su error cuando el hombre que ocupa la habitación de al lado se asoma a su balcón y se dirige a ella.¹¹ En el capítulo siguiente, Juan escucha e imagina, a partes iguales (es la 'narración hipotética', tan frecuente en Marías y en la novela¹²), la conversación que sostienen en la habitación contigua ambos amantes adúlteros, Guillermo y Miriam, sobre la mujer enferma del primero, a la que Miriam pide que mate (y esta canturrea una canción popular cubana (1992:

11 *Cuando fui mortal* (Marías 1997) recoge dos relatos que son variantes de esta escena: 'En el viaje de novios', de 1991, donde solo cambia el final, y 'Domingo de carne', 1992, que desarrolla otra escena de *voyeurismo* desde un balcón de hotel.

12 Véase Marías 1993: 73–82. Calvelo 2002 se detiene especialmente en las escenas de balcón de la novela (sin relacionarlas con *Jane Eyre*).

49–56) sobre un esposo que en su noche de bodas se convierte en serpiente y se come a su mujer, que también le cantaba a Juan su abuela cubana). Es el primero de los muchos triángulos que van a aparecer en la novela, y que Juan, de forma obsesiva, superpone irracionalmente a su propia situación a través de sus ‘presentimientos de desastre’. La escena también se repite a lo largo de la novela en múltiples combinaciones: Juan observa desde la ventana de su casa a su amigo Custardoy en la calle (201–215); Juan y Berta ven a Bill en la calle desde la ventana del apartamento de Nueva York (212); unas horas después, es Juan quien espera en la calle, mirando hacia la misma ventana (215); finalmente, Ranz relata cómo observó desde la calle su casa en La Habana tras haber asesinado a su esposa, momento en que Juan recuerda todas las escenas anteriores, y estas descubren su significado latente (288). En el penúltimo capítulo de la novela se cierra el círculo, estructural, temático y significativo, de la conversación escuchada furtivamente por Juan, ahora ya no entre Miriam y Guillermo, sino entre su padre y Luisa (262–91). El recuerdo de la canción ritual de la serpiente también se repite en varios momentos y, en el último capítulo, es Luisa la que canturrea.

Aunque más anecdótica, es también reseñable la coincidencia de los nombres de las esposas, Bertha y Jane, Berta y Juana. Rochester se casa primero con Bertha Mason y, cuando esta muere en el incendio de Thornfield, se casa con Jane Eyre. No conocemos el nombre de la primera esposa de Ranz, pero el narrador repite al menos en dos ocasiones que su nombre era ‘Gloria, o acaso Miriam, o acaso Nieves, o acaso Berta’ (Marías 1992: 273, 287). Cuando esta muere en un incendio, se casa con Teresa y, cuando esta se suicida, con su hermana Juana.

Finalmente, otro punto de contacto entre ambas novelas es la actividad de la traducción. En *Jane Eyre*, Jane aprende francés en Lowood School (Brontë 2012, I: 5–10), y gracias a ello es contratada en Thornfield como institutriz de Adèle (la hija que Rochester tuvo con su amante, Céline), con la que habla en su lengua (I, 11–III, 1). En la tercera parte de la novela, las hermanas Mary y Diana Rivers aprenden y traducen la lengua alemana, y le enseñan a Jane (III, 2, 4, 6 y 8); St. John Rivers le dice a Jane que prefiere que deje el alemán y aprenda con él indostánico (se prepara así para el viaje que proyecta como misionero a la India), cosa que hace (III, 8). Todo se lo cuenta a Rochester (III, 11). Por tanto, la traducción de lenguas es lo que acerca a Jane a los dos hombres que le proponen matrimonio. Lo mismo sucede en *Corazón tan blanco*, donde Juan conoce a Luisa gracias a su común trabajo como traductores e intérpretes (cap. IV), al cual también se dedica en Nueva York Berta, antigua amante ocasional de Juan (cap. X). Por ende, el hecho de que el protagonista de la novela sea traductor e intérprete otorga a las relaciones entre sujeto, realidad y lenguaje una conciencia y un espesor metalingüístico muy definitorio de la creación narrativa de Marías.¹³

13 Véase especialmente Mæseneer 2000; Logie 2001; Cuñado 2004: 47–52; y Lavric 2007. El propio Marías (1993: 183–219) ha recogido sus reflexiones sobre la traducción.

Hipotextos comunes a *Jane Eyre* y *Corazón tan blanco*: de *Barbazul* a *Macbeth*

Ambas novelas son historias que podemos considerar recreaciones del popular cuento de hadas *Barba Azul* (1697), de Charles Perrault, puesto que tanto Rochester como Ranz son descendientes literarios de su protagonista. De hecho, en ambas novelas aparece citado el cuento. En *Jane Eyre* (I, 11) cuando Jane, al poco de llegar a ella, baja una escalera del tercer piso de Thornfield, la mansión de Rochester, momentos antes de escuchar la risa de la esposa encerrada, piensa: 'The long passage to which this led [...] narrow, low, and dim [...] like a corridor in some Bluebeard's castle' (Brontë 2012, 1, 11: 142). En *Corazón tan blanco*, Custardoy le dice a Juan sobre Ranz, su padre: 'espero que te vaya mejor que a tu padre, y no quiero ser cenizo, toco madera. Vaya carrera la suya, ni Barbazul'; y Juan se queda pensando y repite tres veces 'Barbazul' (Marías 1992: 135). En un capítulo posterior Juan se dice a sí mismo: 'Luisa había decidido hablar por fin con mi padre y preguntarle por sus mujeres muertas, por Barbazul, Barbazul' (264). En la novela, una canción del folklore cubano, que Juan conoce desde niño porque se la repetía su abuela, cuenta la historia del esposo que en la noche de bodas se transforma en serpiente y devora a su esposa.¹⁴ Como vemos, es otra variante ritual del cuento de Barbazul. En ambas novelas su aparición tiene el mismo sentido: adelantar simbólicamente la historia que se nos va a contar.

En las dos narraciones aparecen citados varios fragmentos de la tragedia de *Macbeth*. En el mismo capítulo de *Jane Eyre* (I, 11), cuando Mrs. Fairfax le enseña a una Jane recién llegada a la casa, llena de evocadoras estancias vacías, esta le pregunta si hay fantasmas o leyendas en la mansión, y al referirse a la violencia de los antepasados de Rochester, cita a *Macbeth* (III, 2): 'after life's fitful fever they sleep well' (Shakespeare 2016: 941), palabras que unen muerte y sueño, y que son pronunciadas tras el regicidio, como también sucede con las escogidas por Javier Marías en su novela. La cita, por otra parte, puede resultar irónica, una vez que sabemos que en la casa nadie puede dormir tranquilo porque hay un inquilino oculto.

En *Jane Eyre* (I, 15), mientras Rochester da un paseo con Jane por los alrededores de Thornfield, este cita de nuevo la tragedia de Shakespeare:

During the moment I was silent, Miss Eyre, I was arranging a point with my destiny. She stood there, by that beech-trunk – a hag like one of those who appeared in Macbeth on the heath of Forres. 'You like Thornfield?' she said, lifting her finger; and then she wrote in the air a memento, which ran in lurid hieroglyphics all along the house-front, between the upper and lower row of windows, 'Like it if you can! Like it if you dare!' 'I will like it,' said I. 'I dare like it;' and [...] I will keep my word; I will break obstacles to happiness, to goodness – yes, goodness. I wish to be a better man than I have been [...]. (Brontë 2012: 187–88)

A continuación, Rochester le cuenta a Jane la parte confesable de su vida pasada, y comienza a concebir la idea de casarse con ella, algo que será imposible sin

14 Esta canción cubana la recoge Alejo Carpentier en *La música en Cuba* (México: FCE, 1946) y, con alguna variante, aparece en su *Concierto barroco* (México: Siglo XXI, 1974); véase Mæseneer 2000.

la muerte de su primera esposa; podemos considerar, por tanto, que la cita de la bruja de *Macbeth*, al igual que sucede en la tragedia, y en *Corazón tan blanco*, adelanta lo que va a suceder y a ser revelado.

En *Corazón tan blanco*, *Macbeth* tiene una presencia constante, reconocida por el propio autor desde el mismo título y la cita de la tragedia que antecede a la novella.¹⁵ Varios fragmentos de la tragedia, que corresponden principalmente a las palabras del protagonista y de su esposa tras el regicidio (escena segunda del acto segundo), son citados obsesivamente: ‘Los dormidos y los muertos no son sino como pinturas’ (Marías 1992: 76–77/ Shakespeare 2016, II, 2: 932); ‘he hecho el hecho’ o ‘he cometido el acto’ (2016, II, 2: 931); ‘con tan enfermizo cerebro’, ‘mis manos son de tu color [...] pero me arrepiento de llevar un corazón tan blanco’ (1992: 79–82/ 2016, II, 2: 932); ‘pensar con tan enfermo cerebro’ (200/ II, 2: 932); ‘Macbeth asesina al Sueño, al inocente Sueño’ (240–41/ II, 2: 932); y se repiten posteriormente en momentos clave de la novela (1992: 274–75, 279–80, 294, 300). Todas ellas prefiguran simbólicamente lo que se va a desvelar, y establecen finalmente un fatal paralelismo que equipara a Lady Macbeth y su señor tras el asesinato de Duncan con Teresa y Ranz tras el asesinato de su mujer, y, previamente, a otros triángulos afectivos que se suceden a lo largo de la novela, como Miriam, Guillermo y su esposa; Berta, Bill y su mujer; o Berta, Bill y Juan, e incluso los mismos protagonistas, Juan, Luisa y Ranz o Custardoy. Sospechas de una posible infidelidad aparecen sugeridas, y luego desechadas, en la novela –pero que sí desarrolla, asesinato incluido, en un relato escrito un año después, ‘Cuando fui mortal’ (1996), recopilado en el volumen de título homónimo–. Estas relaciones triangulares ‘clandestinas’ también conforman los vínculos afectivos en *Jane Eyre*: el principal, claro está, es el de Rochester, Bertha y Jane; pero también se plantean los de Rochester, Adèle Varens, la hija, Céline Varens, que tuvo con su amante francesa, y Jane, su institutriz; Rochester, su prometida Blanche Ingram y Jane; o, finalmente, Jane, su nuevo pretendiente, St. John Rivers, y Rochester.

El cine y Orson Welles como elemento mediador entre *Macbeth*, *Jane Eyre* y *Corazón tan blanco*

En la relación entre la obra de Shakespeare y *Corazón tan blanco* hay un elemento mediador importante: la película *Macbeth* dirigida por Orson Welles en 1948; Javier Marías ha declarado que la cita que da título a su novela, ‘proviene en primera instancia no de una relectura de *Macbeth*, sino de la visión del *Macbeth* de Welles una noche en que, en vez de salir, me quedé en casa viendo la televi-

15 Todos los trabajos críticos que cito en la bibliografía analizan esta relación y, en exclusiva, Molpeceres 2000. Hatry (2012: n. 7) apunta una relación indirecta (a través de *Macbeth*) entre *Jane Eyre* y la novela de Marías: ‘La famosa frase de Lady Macbeth “What’s done cannot be undone”) inaugura un interesante artículo de Ben Zimmer en el *New York Times Magazine* 2009 sobre el uso de la partícula *un-* en la sociedad moderna y menciona otra obra literaria donde aparece el tópico *un-*, en este caso en el ámbito romántico: en *Jane Eyre*, donde la protagonista homónima confiesa: “I had learned to love Mr. Rochester; I could not unlove him now” (véase Zimmer 2009).

sión' (Marías 1995).¹⁶ Marías es un gran cinéfilo, pasión que ha compartido con su propio padre, que cultivó la crítica de cine en *ABC* y *Blanco y Negro*; con su hermano Miguel, economista y crítico cinematográfico, así como con su tío, Jesús Franco y su primo, Ricardo Franco, ambos directores de cine. Él mismo ha escrito diversos artículos sobre sus películas, actores y directores favoritos (Orson Welles es uno de los más destacados), y las referencias a diversos filmes y actores son constantes en sus narraciones, hasta el punto de que en más de una ocasión ha declarado su inspiración en diversos largometrajes. Por ejemplo, la novela *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), acaba con una 'Nota para aficionados al cine'; el relato 'Figuras inacabadas' tiene puntos de contacto con *Rebecca/ Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940) y 'No más amores' (1995), ambos recogidos en *Cuando fui mortal* (1996), con su película favorita, *The Ghost and Mrs. Muir/ El fantasma y la señora Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947).¹⁷

En *Corazón tan blanco* son varias las referencias cinematográficas; Ranz le dice al vigilante Mateu, que quiere que, en el cuadro de Rembrandt, Artemisa se beba la copa y la sirvienta se gire: 'Usted ha visto mucho cine, esto no es una película' (Marías 1992: 121). Juan y Luisa ven una película de Jerry Lewis en la televisión mientras conversan, de la cual se describen algunas secuencias, y en la que el cómico baila con George Raft, actor especializado en papeles de gánster (lo que sucede en el film, dirigido por el primero, *The Ladies' Man/ El terror de las chicas*, 1961) (1992: 148–49, 151–54, 156, 160). En Nueva York, los brazos y el pecho velludo que Juan ve en el video de Bill le recuerdan a Sean Connery (175–76), así como sus cejas (185, 189), y la manera de ponerse la gabardina sobre los hombros le recuerda de nuevo a gánsteres como los interpretados por George Raft (187) –las tres características remiten también a Ranz–. Juan le dice a Berta que Bill quizá se comporte 'como en las películas de seductores' (208). Mientras Bill y Berta se citan en el piso de ella, Juan compra la banda sonora de una película de intriga de 1970 dirigida por Billy Wilder, *The Private Life of Sherlock Holmes/ La vida privada de Sherlock Holmes* (212, 231), piensa en las abundantes representaciones en el cine de la mujer abandonada en el lecho (214), y recuerda a Jack Lemmon en *The Apartment/ El apartamento* (Billy Wilder, 1960), tres *guiños* o duplicaciones de lo que está sucediendo. El profesor Villalobos, 'cuando se quedaba abatido y callado, se parecía un poco' (1992: 255) a George Sanders, uno de los actores favoritos de Marías.¹⁸

La principal referencia cinematográfica es de mucho mayor calado, puesto que establece, dentro de la novela, una confusión entre un hecho del pasado que pudo suceder y lo observado en una película, es decir, entre la realidad y la ficción, que tienden a fundirse en la memoria. Se trata de un nuevo desdoblamiento o juego de espejos de los muchos que hay en la narración y que, además, pudiera establecer

16 Recogido en Marías 2001: 164, y 2005: 31. Lo vuelve a repetir en Fay 2009.

17 Marías en VV.AA. 1995, recogido en 2001: 127–40, y 2005: 49–61.

18 A Sanders dedica Marías el artículo 'El hombre que parecía no querer nada' (1996), recogido en Marías 2001: 141–46, y 2005: 111–15. Sobre las metamorfosis de Francisco Rico en el profesor Del Diestro (*Todas las almas* (1989)), el profesor Villalobos (*Corazón tan blanco*) y en George Sanders, véase Marías 2000: 57–75.

una nueva resonancia con *Jane Eyre*. En una cena en Ginebra, el profesor Villalobos les cuenta a Luisa y Juan que la primera esposa de Ranz murió en Cuba y, añade: ‘no me hagáis caso, porque esto no estoy seguro ni de haberlo oído, pero tengo la idea de que fue en un incendio. Claro que es una idea muy imprecisa que tal vez viene de alguna película que pude ver por entonces, cuando era chico y más oí hablar de tu padre y su doble viudez’ (Marías 1992: 253). Marías utiliza metanarrativamente al propio Villalobos para explicar esta confusión, que es un pensamiento y un mecanismo habitual en sus novelas: ‘llega un momento en el que uno confunde lo que ha visto con lo que le han contado, lo que ha presenciado con lo que sabe, lo que le ha ocurrido con lo que ha leído, en realidad es milagroso que lo normal sea que distingamos’ (253). A continuación, insiste en la idea de asociar realidad y ficción en su recuerdo: ‘cuando murió tu tía y se habló más de ello, cogí miedo a que ardiera la casa durante la noche y tenía mal sueño, es un miedo normal en la infancia o lo era en mis tiempos, pero yo lo asocio a haber visto u oído de alguien que ardió en la cama mientras dormía’. Y adelanta una posible explicación: ‘Quizá vi esa escena en una película que transcurría en el trópico, me impresionó y asocié las dos ideas, Cuba, el fuego y la mujer cubana. En mi época había muchas películas cuya acción transcurría en el trópico, se puso de moda, después de la Segunda Guerra Mundial [...] sitios como el Caribe, el Amazonas’ (254).

Villalobos habla de una película hipotética, puesto que su recuerdo no es firme, pero este pudo haber sido causado por algún film que vio en su infancia con escenas de incendio de una casa en las que se ve involucrada una mujer. Algunas de los más conocidos son *Wild Oranges/ Una flor del camino* (King Vidor, 1924), *San Francisco* (W. S. Van Dyke, 1936), *In Old Chicago/ Chicago* (Henry King, 1937), *Gone with the Wind/ Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939), *Rebecca/ Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Secret Beyond the Door/ Secreto tras la puerta* (Fritz Lang, 1947), *Forever Amber/ Ambiciosa* (Otto Preminger, 1947), o *House of Wax/ Los crímenes del museo de cera* (André De Toth, 1953). El hecho de que Villalobos relacione la película con el Trópico, quizá solo por el recuerdo de la mujer cubana de Ranz, reduce la lista: *Anna and the King of Siam/ Ana y el rey de Siam* (John Cromwell, 1946) –aunque no parece referirse a Asia–, *The Naked Jungle/ Cuando rugen las marabuntas* (Byron Haskin, 1954), *Jamaica Run/ La casa grande de Jamaica* (Lewis R. Foster, 1953)... Pero tampoco podemos desechar la idea de que la película que Villalobos vio sea una de las versiones cinematográficas de *Jane Eyre*; porque, además, se da la circunstancia, bien significativa, que la adaptación más conocida (y la que corresponde a la infancia de Villalobos), titulada en España *Alma rebelde* (Robert Stevenson, 1943), está interpretada, al igual que *Macbeth*, por Orson Welles. En realidad, en los años cuarenta hay en el cine norteamericano un grupo de películas que adaptan una serie de textos (Daphne du Maurier, Rufus King, Patrick Hamilton, Francis Iles, Anya Seton), en su mayor parte ‘de consumo’ que, a grandes rasgos, se inspiran en diversos elementos de *Jane Eyre* y *Barba Azul* (el misterio oculto, las relaciones ambiguas entre hombre y mujer, la joven inocente, la sospecha de asesinato, la gran mansión, algunos elementos góticos),

constituyendo una especie de *pastiche* y subgénero cinematográfico. Son filmes como los citados *Rebeca* y *Secreto tras la puerta*, pero también otros como *Suspicion/Sospecha* (Alfred Hitchcock, 1941), *Gaslight/Luz que agoniza* (George Cukor, 1944), *Bluebeard/Barba Azul* (Edgar G. Ulmer, 1944), *Dragonwyck/El castillo de Dragonwyck* (Joseph L. Mankiewicz, 1946), entre los más conocidos, que encajan muy bien con el misterio y la *reescritura* que desarrolla la novela de Javier Marías.

Un último comentario sobre el cine y la sucesión de desdoblamientos que se producen en la novela. El profesor Villalobos le recuerda a Juan en ocasiones a George Sanders. Este, al igual que su padre, se casó con dos hermanas (Zsa Zsa y Magda Gabor). El propio Marías lo recuerda en el artículo dedicado a Sanders (2001: 143–44), así como rememora a su hermano, el también actor Tom Conway, con el cual era fácil confundirlo: escribe que ambos compartían ‘una voz heladora’, ‘suave y vibrante’, ‘que parecía ir de fuera a dentro’ (no muy lejana, por tanto, a las de Guillermo y Bill en la novela), y que ‘se oye a Sanders cuando se oye [...] a Conway’.¹⁹ De este cita un famoso parlamento que pronuncia en la película *I Walked with a Zombie/ Yo anduve con un zombie* (Jacques Tourneur, 1943), que precisamente es, en buena medida, una adaptación libre de *Jane Eyre*, donde el protagonista es interpretado por Tom Conway y el actor James Ellison se llama Wesley Rand: es curiosa la homofonía con Ranz, el padre de la novela, y las peripecias compartidas de ambos personajes a través de *Jane Eyre*.²⁰

Conclusiones

Como he mostrado, las resonancias de *Jane Eyre* en *Corazón tan blanco* son numerosas y de diverso tipo. Un lector que haya leído ambas novelas las establece de forma inmediata: un lector que se convierte a su vez en novelista, a través de las operaciones de conexión, inferencia o valoración que debe realizar. *Corazón tan blanco* ofrece una réplica o relectura de la obra escrita por Brontë a través de la selección de elementos que he analizado, y de un cambio sustancial de contexto, tiempo, lugar, lenguaje y estilo. Esto encuentra su lugar en la *lógica* narrativa propia de Marías, cuyas tramas adquieren espesor simbólico a través de la superposición de diversas capas textuales (literarias, artísticas y fílmicas), en un constante juego metanarrativo de cajas chinas, no demasiado lejano del *pastiche* posmoderno (véase Jameson 1991: 41–60). En *Corazón tan blanco* hay una intertextualidad explícita (*Macbeth*) y otra oculta (*Jane Eyre*). Mientras que la primera afecta principalmente, a lo largo de la novela, a un plano lingüístico (las frases de la tragedia que se repiten obsesivamente), y no se establece un paralelismo entre los personajes hasta el final de la misma (pasión y crimen: *Macbeth* y *Lady Macbeth* como Ranz

19 ‘El hombre que parecía no querer nada’ (Marías 2001: 143–44; también 2005: 113).

20 En el relato de Marías (1997) ‘Cuando fui mortal’, recogido en el volumen de título homónimo, aparece un personaje siniestro de nombre parecido, el doctor Arranz. Por otra parte, en *Corazón tan blanco* Berta canturrea un conocido tema de Roy Orbison, ‘In Dreams’, del cual selecciona el fragmento que dice: ‘In dreams I walk with you / In dreams I talk to you’ (Marías 1992: 237), repitiendo casi el título (y la escena más famosa) de la película de Jacques Tourneur.

y Teresa), la segunda afecta sobre todo a un plano argumental (el hecho oculto, la herencia familiar, el ascendiente de Barbazul, la esposa oculta y muerta, el incendio). No obstante, ambas actúan, en la conciencia del protagonista, de forma simbólica, siniestra, latente e irracional.

Este procedimiento dota de espesura al modelo narrativo habitual de Marías, hecho de continuas repeticiones, analogías, ecos verbales y desdoblamientos.²¹ En sus novelas, superpone una trama más o menos convencional, *genérica* y estereotipada, la resolución de un enigma (una traición o una muerte, ya sea provocada o accidental) y unas relaciones sentimentales conflictivas (casi siempre triangulares, adulterinas (véase Casas 2005)) –y es en estos niveles donde más fácilmente actúan las resonancias de *Jane Eyre*–, a una reflexión metatextual, metaliteraria y metalingüística.²² El resultado es una ‘narración hipotética’ (mezcla indistinguible, en la mente del narrador, de lo vivido, lo visto, lo leído, lo soñado, lo imaginado) que deconstruye y cuestiona la trama anterior en una constante *mise en abyme*, hasta mostrar en su centro la falta de certeza de sus protagonistas, personajes casi siempre ensimismados, introvertidos, observadores, abúlicos, perturbados anímicamente por el hecho que desencadena la novela. Es decir, representativos del ser humano contemporáneo, llámese ‘posmoderno’ o ‘líquido’,²³ consciente de la inestable y artificiosa relación entre percepción, realidad y lenguaje,²⁴ eje profundo de la escritura de Marías. Aunque en el texto ambos niveles conforman una unidad (y los dos se enriquecen con las resonancias y los ecos literarios intertextuales), en la que finalmente sobresale el espesor de su creación verbal, es el primer aspecto el que más atrae al gran público y, el segundo, el que ofrece una mayor originalidad y complejidad.

Obras citadas

- Bouguen, Carmen, 2001. ‘Autor real y ficción en *Todas las almas*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías’, *Foro Hispánico*, 20: 105–112.
- Brontë, Charlotte, 2012. *Jane Eyre*. Ed. Stevie Davis (Londres: Penguin).
- Calvelo, Oscar, 2002. ‘Memoria, olvido e historia en *Corazón tan blanco* de Javier Marías’, *Ciberletras*, 6. Disponible en: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/calvelo.html>> [consultado el 12 de marzo de 2019].
- Candeloro, Antonio, 2016. *Javier Marías y el enigma del tiempo* (Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia).
- Casas, Ana, 2005. ‘Secretos y traiciones de Javier Marías: el adulterio como motivo literario’, en *Javier Marías. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Marías. 10–12 de noviembre de 2003*, ed. Ana Casas y Irene Andres-Suárez (Madrid: Arco/Libros / Université de Neuchâtel), pp. 91–101.
- Cuñado, Isabel, 2004. *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías* (Amsterdam y Nueva York: Rodopi).

21 ‘Esta creación de vínculos, que en mi caso no es preconcebida, aunque sí deliberada, se produce gracias a lo que yo percibo (por eso estoy hablando de “sensaciones”) como una facultad asociativa exacerbada, como una hipertrofia de la capacidad para ver la relación entre todas las cosas’ (‘Cabezas llenas’, en Marías 1993: 261).

22 Toro (1995: 65 y 96), los denomina nivel ‘meta-textual’ y nivel ‘objeto-textual’. Véase además Martínón Cejas 1996.

23 Véase, aplicado a Marías, Simonsen 1999.

24 Cuñado (2004: 51) se refiere al ‘triángulo sujeto-lenguaje-realidad’.

- Fay, Sarah, 2009. 'Javier Marías. The Art of Fiction', *The Paris Review*, 190. Disponible en: <<http://www.theparisreview.org/interviews/5680/the-art-of-fiction-no-190-javier-marias>> [consultado el 12 de marzo de 2019].
- Fernández, Álvaro, 2003. 'Contar para olvidar. La política del olvido en *Corazón tan blanco*', *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51.2: 527-79.
- , 2015. 'La domesticación del pasado. *Corazón tan blanco* / *El jinete polaco*: la gran novela de la Transición', en *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea en homenaje a Francisco Caudet*, ed. Fernando Larraz (Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid), pp. 505-529.
- Freud, Sigmund, 2001. *Obras completas de Sigmund Freud, XXII. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, y otras obras (1932-1936)* (Buenos Aires: Amorrortu Editores).
- García, Carlos Javier, 1999. 'La resistencia a saber y *Corazón tan blanco*, de Javier Marías', *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24.1-2: 103-120.
- , 2001. 'Imágenes como palabras y *Corazón tan blanco*, de Javier Marías', *Revista Hispánica Moderna*, 54.1: 191-202.
- González de Ávila, Manuel, 1999. 'La Faute et la parole: J. Marías, *Corazón tan blanco*', *Bulletin Hispanique*, 101.1: 199-217.
- Grohmann, Alexis, 2002. *Coming into One's Own. The Novelist Development of Javier Marías* (Amsterdam y Nueva York: Rodopi).
- Hatry, Laura, 2012. 'La relación de la trama principal y secundaria de *Corazón tan blanco* y el intertexto *Macbeth*', *Letralia*, 16.263. Disponible en: <<http://www.letralia.com/263/ensayo03.htm>> [consultado el 12 de marzo de 2019].
- Herzberger, David K., 2011. *A Companion to Javier Marías* (Woodbridge, UK: Tamesis).
- Iborra, Juan Ramón, 2001 [1992]. Entrevista a Javier Marías, *El Periódico*, suplemento dominical, 24 de mayo de 1992, en *Confesionario de Juan Ramón Iborra* (Barcelona: Ediciones B), pp. 150-65. Disponible en: <<http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/EntrevistaConfesionario.html>> [consultado el 10 de marzo de 2019].
- Jameson, Frederic, 1991. *Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós).
- Laplanche, Jean, y Jean-Bertrand Pontalis, 2007. *Diccionario de Psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós).
- Lavric, Eva, 2007. 'Traduttore, Traditore? Javier Marías' Interpreting Scene', *Perspectives. Studies in Translatology*, 15.2: 73-91.
- León Rivero, Francisco, 2016. 'Un cuadro en una novela: las claves del Rembrandt en *Corazón tan blanco*, de Javier Marías', *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 41.1: 97-121.
- Logie, Ilse, 2001. 'La traducción, emblema de la obra de Javier Marías', *Foro Hispánico*, 20.
- López de Abiada, José Manuel, y Augusta López Bernasocchi, 2004. 'Gramáticas de la memoria: variaciones en torno a la transición española en cuatro novelas recientes (1985-2000): *Luna de lobos*, *Beatus ille*, *Corazón tan blanco* y *La caída de Madrid*', *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 4.15: 123-41. Disponible en: <<https://journals.iai.spkberlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1034/71>> [consultado el 10 de marzo de 2019].
- Mæseneer, Rita de, 2000. 'Sobre la traducción en *Corazón tan blanco* de Javier Marías', *Espéculo*, 14. Disponible en: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/jmarias.html>> [consultado el 18 de marzo de 2019].
- Marías, Javier, 1986. *El hombre sentimental* (Barcelona: Anagrama).
- , 1992. *Corazón tan blanco* (Barcelona: Anagrama).
- , 1992b. *Vidas escritas* (Madrid: Siruela).
- , 1993. *Literatura y fantasma* (Madrid: Siruela).
- , 1994. *Mañana en la batalla piensa en mí* (Barcelona: Anagrama).
- , 1995. 'Todos los días llegan', *Academia*, 12.
- , 1997. *Cuando fui mortal* (Barcelona: RBA).
- , 2000 [1998]. *Negra espalda del tiempo* (Madrid: Suma de Letras).
- , 2001. *Vida del fantasma. Cinco años más tenue* (Madrid: Alfaguara).
- , 2005. *Al salir del cine. Donde todo ha sucedido* (Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores).
- Martinón Cejas, Miguel, 1996. 'Narración reflexiva: *Corazón tan blanco*, de Javier Marías', *Letras Peninsulares*, 9.2-3: 355-69.

- Molpeceres, Sara, 2000. 'Macbeth de William Shakespeare en *Corazón tan Blanco* de Javier Marías', *Estudios Humanísticos. Filología*, 22: 161–73.
- Pittarello, Elide, 2006. "No he querido saber, pero he sabido": Javier Marías y "Corazón tan blanco", en *Corazón tan blanco* de Javier Marías (Barcelona: Crítica), pp. 5–97.
- Possi, Valeria, 2010. 'Tra memoria e oblio: la dittatura e i crimini franchisti nei romanzi della maturità di Javier Marías', *Artifara. Rivista di Lingue e Letterature Iberiche e Latinoamericane*, 10.
- Pozuelo Yvancos, José María, 2010. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas* (Valladolid: Universidad de Valladolid).
- Ricœur, Paul, 2006. *Tiempo y narración, III. El tiempo narrado* (México: Siglo XXI Editores).
- Rhys, Jean, 1976 [1966]. *Ancho mar de los Sargazos*, trad. Andrés Bosch Vilalta. (Barcelona: Noguer Ediciones).
- Shakespeare, William, 2016. *Macbeth*, en *The Norton Shakespeare. Tragedies*, ed. S. Greenblatt (Nueva York: W. W. Norton & Company), pp. 906–69.
- Simonsen, Karen Margrethe, 1999. 'Corazón tan blanco, A Post-Modern Novel by Javier Marías', *Revista Hispánica Moderna*, 52.1: 193–212.
- Steenmeijer, Maarten (coord.), 2001. 'El pensamiento literario de Javier Marías', *Foro Hispánico*, 20.
- Toro, Alfonso del, 1995. 'El arte de escribir. La infinita soledad del narrador o el mundo desde adentro: ver, escuchar y cavilar', en *La novela española actual, autores y tendencias*, eds. A. del Toro y Dieter Ingeschay (Kassel, Alemania: Edition Reichenberger), pp. 55–102.
- VV.AA., 1995. *Écrire le cinéma* (París: Éditions Cahiers de Cinéma).
- Zimmer, Ben, 2009. 'The Age of Undoing', *New York Times Magazine*, 20 septiembre. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2009/09/20/magazine/20FOB-onlanguage-t.html?_r=2&> [consultado el 12 de marzo de 2019].

Filmografía

- Anna and the King of Siam/ Ana y el rey de Siam*. 1946, dir. John Cromwell (Twentieth-Century Fox).
- The Apartment/ El apartamento*. 1960, dir. Billy Wilder (Mirisch).
- Bluebeard/ Barba Azul*. 1944, dir. Edgar G. Ulmer (PRC).
- Dragonwyck/ El castillo de Dragonwyck*. 1946, dir. Joseph L. Mankiewicz (Twentieth Century Fox).
- Forever Amber/ Ambiciosa*. 1947, dir. Otto Preminger (Twentieth Century Fox).
- Gaslight/ Luz que agoniza*. 1944, dir. George Cukor (MGM).
- The Ghost and Mrs. Muir/ El fantasma y la señora Muir*. 1947, dir. Joseph L. Mankiewicz (Twentieth Century Fox).
- Gone with the Wind/ Lo que el viento se llevó*. 1939, dir. Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood (Selznick International; MGM).
- House of Wax/ Los crímenes del museo de cera*. 1953, dir. André De Toth (Warner).
- In Old Chicago/ Chicago*. 1937, dir. Henry King (Twentieth Century Fox; Darryl F. Zanuck).
- I Walked with a Zombie/ Yo anduve con un zombie*. 1943, dir. Jacques Tourneur (RKO Radio Pictures).
- Jamaica Run/ La casa grande de Jamaica*. 1953, dir. Lewis R. Foster (Pine-Thomas Productions; Clarion Productions).
- Jane Eyre/ Alma rebelde*. 1943, dir. Robert Stevenson (Twentieth-Century Fox).
- The Ladies' Man/ El terror de las chicas*. 1961, dir. Jerry Lewis (Paramount; York Pictures).
- Macbeth*, 1948, dir. Orson Welles (Mercury).
- The Naked Jungle/ Cuando rugen la marabunta*. 1954, dir. Byron Haskin (Paramount).
- The Private Life of Sherlock Holmes/ La vida privada de Sherlock Holmes*. 1970, dir. Billy Wilder (Mirisch Films).
- Rebecca/ Rebeca*. 1940, dir. Alfred Hitchcock (Selznick International Pictures).
- San Francisco*. 1936, dir. W. S. Van Dyke (MGM).
- Secret Beyond the Door/ Secreto tras la puerta*. 1947, dir. Fritz Lang (Walter Wanger; Diana).
- Suspicion/ Sospecha*. 1941, dir. Alfred Hitchcock (RKO Radio Pictures).
- Wild Oranges/ Una flor del camino*. 1924, dir. King Vidor (Goldwyn Pictures).

Copyright of *Bulletin of Hispanic Studies* (1475-3839) is published by Liverpool University Press, and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without Liverpool University Press's express written copyright permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.