

## MACBETH DE WILLIAM SHAKESPEARE EN *CORAZÓN TAN BLANCO* DE JAVIER MARÍAS

Sara MOLPECERES ARNAIZ  
Universidad de Valladolid

Un texto es receptor de toda la literatura anterior a él. En algunos casos, esta relación no se trata de algo abstracto, como pudiera parecer a simple vista, sino de una influencia clara y directa. Ésta es la clase de relación que se establece entre *Macbeth* y *Corazón tan blanco*. La literatura en lengua inglesa es parte de la cultura dominante en nuestros tiempos e influye claramente en el resto de literaturas, incluida la española; y el genio de Shakespeare se ha proyectado sobre la mayor parte de autores que han llegado a él, haciéndolos no sólo receptores de su arte, sino también productores basándose en él. Javier Marías es uno de los autores españoles reconocidos que más ha recibido la literatura inglesa. Baste recordar algunos hitos en su quehacer literario como su reconocida traducción del *Tristram Shandy* de Sterne, premio nacional de traducción 1979; su paso por Oxford y Estados Unidos como profesor... Esto explica que haya titulado la obra que nos ocupa en estas páginas con un verso de *Macbeth*.

Se desconoce la fecha exacta de la creación de la obra de Shakespeare, pero es bastante posible que se escribiera en el año 1606, con motivo de la visita del rey danés Christian IV a la corte del rey James I de Inglaterra. Este hecho determinará la obra desde su concepción, pues Shakespeare va a reflejar en *Macbeth* muchas de las obsesiones y los temas favoritos de su rey. En primer lugar, la trama se sitúa en Escocia, país de origen de James I, y se toma como personaje a Banquo, supuesto antecesor del rey: "Thou shalt get kings, though thou be none"<sup>1</sup>. Otro elemento que era muy del gusto del monarca era lo sobrenatural. Se sabe que estaba muy interesado en el tema de la brujería y la adivinación del futuro, y eso lo plasma Shakespeare en las figuras de las 'Weird Sisters'. Podríamos hablar, por último, de otro elemento de importancia para el rey James I, que es la íntima conexión que existe entre el rey y la divinidad, y lo que sucede cuando esta conexión se rompe; lo que también vemos reflejado en *Macbeth*.

La obra corresponde a la serie de las grandes tragedias de Shakespeare. En ella encontramos la caída de un hombre noble, que en un principio era bueno, y que por circunstancias del destino, palabras ajenas y hechos propios, se pierde para siempre y se convierte en un monstruo sanguinario. Tenemos pues, a Macbeth, señor de Glamis y valiente guerrero, al que le es profetizado un futuro prometedor, que sólo podrá alcanzar matando al rey

---

<sup>1</sup> SHAKESPEARE, W., *Macbeth*, Londres: Penguin, 1995, I,3;66. Edición de G.K. Hunter, basada, con reformas, en el texto del 'First Folio'. Todas las citas de *Macbeth* corresponden a esta edición.

de Escocia, Duncan. Así, Macbeth comete el peor de los pecados, mata a un rey anciano, en una época en que el rey, figura casi divina, es un padre para todos sus caballeros. Éste es el tema principal de Macbeth: la traición silenciosa e inesperada y sus consecuencias. Macbeth, representante del mal absoluto, rompe el orden de Escocia y de la vida en sí; y en un mundo en el que existe la justicia poética, el mal es castigado, y el bien, restablecido.

Pero Macbeth no está solo en esta caída a los abismos; lo acompaña su esposa, Lady Macbeth, o más bien podría decirse que lo empuja. Este personaje es una figura muy controvertida y criticada. Se ha dicho que es el verdadero elemento del mal en la obra, una mujer maquiavélica que impulsa a su timorato marido a cometer el crimen. Esta afirmación es algo excesiva, como ya veremos; pero no cabe duda de que el intercambio de poder entre esta pareja supone un aspecto muy interesante que vale la pena analizar. También es importante el uso del lenguaje que se establece en sus relaciones, esto es, la magnífica retórica de Lady Macbeth, su paso de verso a prosa, la verdad oculta dentro de la palabra, la incitación verbal, la actitud del que escucha... etc.

En cuanto a la obra de Javier Marías, *Corazón tan blanco*<sup>2</sup>, hay muchos aspectos de *Macbeth* que se ven reflejados en ella y que trataremos de relacionar. En principio, hay que decir que la obra se basa en la relación formada por el narrador, Juan, y su esposa Luisa, recién casados. Pero, al ir avanzando en el relato, las situaciones que viven o podrían vivir estos dos personajes, van a encontrar eco en otras parejas del pasado o de la ficción, a saber: Macbeth y Lady Macbeth; Ranz, padre de Juan, y sus tres esposas (en particular las dos primeras, la mujer cubana y Teresa); la antigua novia de Juan, Berta, y el misterioso 'Bill'; y por supuesto, la pareja formada por la mulata Miriam y el español Guillermo. Todos estos personajes forman un microcosmos en el cual, la pareja, el amor, el asesinato y la traición, conforman del tejido de la trama. Vemos entonces que muchos elementos que hemos señalado antes en *Macbeth*, y que luego estudiaremos en detalle, se dan también en *Corazón tan blanco*. Tenemos, como hemos dicho, el matrimonio, la pareja, y el equilibrio de poderes que se ejercen dentro de ella, el que domina por los hechos y la palabra, y el que se deja dominar, el culpable y el inocente. También, por supuesto, el poder del lenguaje, de lo que se dice y no se dice, la cuestión de cómo y por qué se dicen las cosas, y del efecto que tiene lo que se escucha y lo que no, de la distinta intención del oyente y el hablante, de cómo se utiliza lo que se oye. También el mal y la violencia contra el indefenso, la traición contra la propia familia; la incitación al asesinato, su ejecución y sus consecuencias, y por supuesto, su castigo. Pero no podemos decir que en *Corazón tan blanco* encontremos la personificación del mal absoluto, como en *Macbeth*, sino que, por el contrario, encontramos las pequeñas mezquindades humanas del día a día;

---

<sup>2</sup> Todas las referencias a esta obra corresponderán, de aquí en adelante, a la edición de Anagrama, Barcelona, 1992.

e incluso podríamos decir que el asesinato, es, en ciertos personajes, aunque condenable, comprensible. Encontramos, pues, seres humanos débiles e influenciables, muy, muy influenciables, que son producto del entorno, y no siempre de la maldad interior.

En cualquier caso, como hemos dicho, las coincidencias entre una obra y otra, en cuanto a estructuración de personajes y situaciones, son muchas y variadas, lo que exige un estudio más pormenorizado, que es lo que vamos a tratar de hacer.

### **MACBETH EN CORAZÓN TAN BLANCO**

La influencia de William Shakespeare en esta obra nos la da ya el título: *Corazón tan blanco*, que como Marías indica en el epígrafe, es, por supuesto, de Macbeth: "My hands are of your colour; but I shame/ To wear a heart so white" (II,2, 64-65). Pero ésta no es la única cita directa que se hace de *Macbeth*: el episodio de la adalid inglesa y del representante español sirve de marco para que Javier Marías introduzca más citas de *Macbeth*, dos en realidad. Así, en su primer encuentro, la mujer habla de la pasividad de los ciudadanos, del pueblo, y para ilustrar la relación gobernantes-gobernados, utiliza los siguientes versos: "...the sleeping and the dead/ Are but as pictures" (II,2, 53-54) -p. 77 en *Corazón tan blanco*-. Para la inglesa, los ciudadanos de un país y la gente en general son seres estáticos que sólo son puestos en movimiento por sus gobernantes. O en cualquier tipo de relación por alguien más fuerte que los obligue. El sentido metafórico que tienen aquí los versos contrasta con el sentido real que tienen en *Macbeth*, en donde han de ser tomados de forma literal: Macbeth ha olvidado dejar junto al cadáver de Duncan los cuchillos con los que lo ha asesinado y se ve incapaz de volver allí para hacerlo. Lady Macbeth decide hacerlo ella misma, y le recrimina por su cobardía: los muertos ya no son reales, sólo son como imágenes, pinturas y sólo los niños tienen miedo de las pinturas.

El segundo encuentro de estos dos personajes nos trae otros versos de *Macbeth*, las palabras acusadoras que éste oye en el aire tras matar al rey Duncan y que invitan a no dormir jamás, porque Macbeth mata al sueño, y claro está, al durmiente: "Macbeth does murder sleep -the innocent sleep" (II,2, 36) -p.240 en *Corazón tan blanco*-. En esta ocasión, la cita sirve para ilustrar la sensación de traición inesperada que la inglesa experimenta al haber sido depuesta de su cargo, pues se siente "...el inocente Sueño confiado en reposar rodeado de amigos, gente que me velaba, y han sido estos mismos amigos los que, como Macbeth, Glamis, Cawdor, me han apuñalado mientras dormía" (1992: 241).

Las citas directas no sólo se producen en los encuentros entre estos dos representantes; también tenemos que tener en cuenta un pequeño capítulo de *Corazón tan blanco* (pp. 79-82), en el que el protagonista, Juan, hace una serie de reflexiones sobre la escena segunda del acto segundo de *Macbeth*; escena en la que se encuentran Macbeth, señor de Glamis y de

Cawdor, y su esposa, después de haber asesinado al rey Duncan. Éste es quizás el corazón de la obra de Shakespeare, y ahí está, y nunca mejor dicho, el corazón generador de la obra de Marías. De esta escena proceden todas las citas, y parte de las ideas que luego se desarrollarán más ampliamente en *Corazón tan blanco*; y es que ambas obras recorren caminos paralelos en cuanto a su concepción y temática, como vamos a ver: *En mi última novela, Corazón tan blanco, he logrado averiguar (pero sólo tras terminarla) que trataba del secreto y de su posible conveniencia, de la persuasión y la instigación, del matrimonio, de la responsabilidad de estar enterado, de la imposibilidad de saber y la imposibilidad de ignorar, de la sospecha y del hablar y el callar* (1993: 450- 455).

Si esto es así, Javier Marías no podía haber escogido mejor obra que *Macbeth* para ejemplificarlo, ni mejor autor que Shakespeare. Se puede decir que ambas obras giran alrededor del lenguaje y ambos autores están interesados por el tema.

Shakespeare muestra en *Macbeth* que no tiene fe en el lenguaje, que éste es algo muy ambiguo y complicado, un arma de doble filo que sólo sirve para el engaño; además es curioso que cuanto más malvado es un personaje, más complicado es su lenguaje, más oscuro y difícil; así, las palabras de las brujas y los espíritus, que personifican el mal, son confusas y difíciles de interpretar, demasiado densas:

.....for none of woman born  
Shall harm Macbeth. (IV,1; 79-80)  
Macbeth shall never vanquished be, until  
Great Birnam Wood to high Dunsidane Hill  
Shall come against him. (IV,1; 91-93)

Los espíritus engañan y utilizan a Macbeth, no son claros con él. Las desgracias de Macbeth empiezan porque entiende en sentido literal lo que le dicen las brujas, ("All hail, Macbeth, that shalt be king hereafter!" I,3; 49), pero su lenguaje es ambiguo: aunque no mienten, tampoco dicen nada claro y literal. Macbeth no se da cuenta de que este lenguaje es peligroso; no así Banquo, que desde el primer momento desconfía y le dice:

...that trusted home  
Might yet enkindle you unto the crown  
Besides the Thane of Cawdor. But 'tis strange;  
And oftentimes, to win us to our harm,  
The instruments of darkness tell us truths;  
Win us with honest trifles, to betray's  
In deepest consequence. (I,3; 119-125)

Banquo acoge con cuidado las palabras de las brujas. Sabe que todo aquello, aunque verdad, no debería ser tenido en cuenta, es una trampa. Aquel que no se deja convencer, no corre ningún peligro. Macbeth cae porque no ve más allá de las palabras, y también porque quizás quiere caer. Las palabras de las brujas no ponen la semilla en Macbeth, ésta ya estaba en él, pero no en Banquo. En cualquier caso, las palabras sólo dañan a quien les hace caso.

Dentro del mismo punto también hay que tener en cuenta que el lenguaje conforma los personajes de Shakespeare; principalmente los femeninos, que se definen por el uso o propósito de su lenguaje, quizás, porque no les está permitido actuar, no suelen tener un papel activo y práctico (hablamos de la tragedia, por supuesto). En cuanto al uso del lenguaje, éste hace que las mujeres de Shakespeare se dividan en dos grupos: las que se defienden, o las que atacan, pero siempre por medio de sus palabras. El primer apartado engloba a los personajes inocentes, a todas aquellas mujeres que no son capaces de ver que las palabras son mucho más que palabras. Estas mujeres son atacadas con el lenguaje, y sólo les queda defenderse, si pueden; porque las que no ven la intención real detrás de las palabras (Ofelia, Cordelia, Desdémona...) muchas veces no encuentran otro final que la muerte. Esto nos recuerda a Teresa Aguilera, la segunda esposa de Ranz, padre del protagonista de *Corazón tan blanco*, que no vio más allá de las simples palabras, no se dio cuenta del poder del lenguaje... y lo pagó con la muerte.

En el segundo grupo encontramos a las mujeres que atacan, que conocen el poder del lenguaje y lo utilizan, actúan por medio de él. El mejor ejemplo es Lady Macbeth, que es instigadora pero no asesina; el lenguaje que utiliza es algo muy importante: es resolutivo y lleno de fuerza, es efectivo. Lady Macbeth conoce todos los resortes de la palabra, y los utiliza; el problema es que su lenguaje es su propio reflejo, y cuando se convierte en un personaje frágil y destruido por la culpa, ya no es capaz de utilizar su antiguo lenguaje como escudo; el personaje deja el verso y pasa a la prosa, a un lenguaje sin dobleces, sencillo. Su forma de hablar ya no es digna y elevada, no puede actuar y no convence a nadie; pierde su función en la obra y debe desaparecer: su único camino es el suicidio.

En la obra de Javier Marías también el poder de la palabra es un eje central: *Corazón tan blanco* se basa en la resistencia de un hombre a saber algo que le cambiará la vida, para bien, aunque él no lo sepa, pues una vez descubierto el secreto desaparece su 'presentimiento de desastre'. Este hombre es consciente de su lenguaje, de su capacidad y de su peligro: *Cada paso dado y cada palabra dicha por cualquier persona en cualquier circunstancia... tienen repercusiones inimaginables que afectan a quien no nos conoce ni nos pretende... se convierten literalmente en asunto de vida o muerte, tantas vidas y muertes tienen su enigmático origen en lo que nadie advierte ni en lo que nadie recuerda...* (1992: 92).

El lenguaje crea vínculos con los otros, y también crea consecuencias que no se pueden prever ni controlar, por eso es mejor controlar el lenguaje, es más seguro no saber y no decir: "...no quiero saberlo, el mundo es más plácido cuando no se sabe..." (1992: 194).

El lenguaje también es un medio, un instrumento para realizar el deseo del hablante en el oyente: el lenguaje oscuro y enigmático de las brujas de *Macbeth*, la amenaza expresa de la mulata Miriam -"tienes que matarla" (1992: 49)-, la retórica bien utilizada de Lady -"... you would / be so much

more the man," (I, 7; 50-51)- o la inocente reflexión de Teresa -"Nuestra única posibilidad es que un día muera ella..." (1992: 279)- ... todo ello, intencionado o no, es 'el susurro que nos persuade': "...la lengua que indaga y desarma, la que susurra y besa, la que casi obliga..." (1992: 80). Ante esto, sólo se pueden hacer dos cosas: negarse a escuchar, como Juan (aunque al final uno siempre se ve obligado a ello), o escuchar abiertamente, bien porque se es consciente de las consecuencias, como el profesor Villalobos: "...para él que no cabía duda de que todo merecía saberse, o de que el conocimiento nunca hace daño, o si lo hace hay que aguantarse." (1992: 246); o bien por inocencia, o por curiosidad, como Luisa, algo, según el protagonista, extensible a todas las mujeres: *...las mujeres... no saben que los actos se cometen solos, que les pone en marcha una sola palabra, necesitan probar, no prevén, quizás ellas sí están dispuestas a saber casi siempre, en principio no temen ni desconfían de lo que pueda contárseles, no se acuerdan de que después de saber todo cambia a veces, incluso la carne o la piel que se abre, o algo se rasga* (1992: 147).

La elección es difícil, porque, hagamos lo que hagamos, el lenguaje nos persigue y nos envuelve, somos sus prisioneros; hablar es malo, pero callar también. Escuchar nos perjudica, pero negarnos a ello, quizás nos aparta de la dinámica del mundo, de la vida.

Toda esta controversia la podemos ver reflejada en sus distintas facetas, tanto en *Macbeth* como en *Corazón tan blanco*, por medio de distintas parejas de amantes, matrimonios la mayoría, vínculo que hace que las palabras vuelen: *Uno cree que quiere más porque cuenta secretos, contar parece tantas veces un obsequio, el mayor obsequio que puede hacerse, la mayor lealtad, la mayor prueba de amor y entrega. Y se hacen méritos contando* (1992: 276).

El ejemplo base del comportamiento entre estas parejas es la relación entre Macbeth y su esposa; en ellos encontramos la persuasión y su resultado. Siempre se ha dicho que en principio Macbeth no es un personaje malvado, que se ve empujado por la profecía y por su mujer hacia el crimen. Pero esto es sólo cierto en parte, pues las palabras de las brujas hacen que la mente de Macbeth se ponga en marcha, que haga planes, aunque en un principio no se haya planteado llevarlos a la realidad -"se piensa en una posibilidad y al instante deja de serlo, se hace lo que se piensa y se convierte en algo ejecutado..." (1992: 284)- Lady Macbeth ya supuso esto, y decidió darle a su marido el valor que le faltaba:

*...Hie thee hither*

*That I may pour my spirits in thine ear,*

*And chastise with the valour of my tongue*

*All that impedes thee from the golden round*

*Which fate and metaphysical aid doth see*

*To have thee crowned withal. (I, 5; 23-28)*

Macbeth a esto no puede ni quiere negarse; queda claro que él ya está predispuesto y que sólo necesita una excusa: "...Art you afeard/ to be the

same in thine own act and valour/ As thou art in desire?" (I, 7; 39-41). La intención ya estaba en él, y eso se demuestra cuando sigue matando sin el conocimiento o intervención de su reina.

En cualquier caso, el acto se ha cometido -"I have done the deed", (II, 2; 15)- y ya no es sólo el asesinato el que los une, sino también el secreto y la culpa. Pero como se nos indica en *Corazón tan blanco*, la culpa de Lady Macbeth no viene de la incitación (esta incitación podría no haber obtenido resultado), sino de compartir la información, de saber del acto. Sus oídos son culpables, pero no su corazón, que aún sigue siendo blanco porque no tuvo el suficiente valor, o no era tan malvada como para actuar, y lo sabe... Está claro que él es el culpable y ella intenta que se sienta menos asesino dándole parte de su propia inocencia a cambio de parte de sus culpas: parece que lo envidia por lo que acaba de hacer, se avergüenza de su propia pasividad e intenta terminar lo que queda por hacer. Se mancha las manos, pero es lo único que en ella tiene sangre. Ella sólo habló y escuchó, y las palabras no son nada, porque los actos "no dependen ya de ellas en cuanto se llevan a efecto, sino que las borran y quedan aislados del después y del antes..." (1992: 81) Ella sólo es culpable en apariencia, en teoría, pero no en esencia porque. *...las palabras, pueden ser desmentidas y nos desdejamos, puede haber deformación y olvido. Sólo se es culpable de oírlas, lo que no es evitable, y aunque la ley no exculpa a quien habló, a quien habla, éste sabe que en realidad no ha hecho nada, incluso si ha obligado con su lengua al oído, con su pecho a la espalda, con la respiración agitada, con su mano en el hombro y el incomprensible susurro que nos persuade* (1992: 81-82).

Esta pareja tiene mucho que ver con la formada por Ranz y Teresa; entre ambas hay muchos paralelismos que luego veremos. En esta nueva pareja observamos un cambio, hay hecho, hay resultado de incitación, pero la incitación no está tan clara. Por supuesto ella plantea la posibilidad, pero no es un deseo, es una reflexión sin intención ni objetivo; aunque esas palabras tuvieran un fruto porque el que las escuchó, Ranz, lo quiso así. Él también estaba predispuesto, como Macbeth, y sólo necesitaba que sus deseos se verbalizaran, una excusa que en este caso no era tal, como él mismo reconoce: *...no fue una insinuación... estoy seguro, he pensado mucho en cómo fue dicha esa frase, aunque hubo un tiempo en que la tomé por otra cosa. Era una frase de renuncia y no de inducción, era la frase de quien se retira y se da por vencido* (1992: 279).

El acto, por supuesto, se realiza y Teresa es completamente inocente; vive feliz sin conocer las consecuencias de sus palabras, ella tampoco sabe del poder del lenguaje, como Ofelia, Cordelia o Desdémona... Pero si es verdad que "la verdadera unidad de los matrimonios y aun de las parejas la traen las palabras, más que las palabras dichas... las palabras que no se callan..." (1992: 145), en esta ocasión será al contrario: la palabra y su consecuencia, la culpa, van a separar a la pareja. Teresa, como Lady Macbeth, descubrirá su parte en el asesinato una vez que Ranz confiesa: *He hecho el hecho y he hecho la hazaña y he cometido el acto, el acto es un hecho*

*y es una hazaña y por eso se cuenta más pronto o más tarde, he matado por ti y esa es mi hazaña y contártela ahora es mi obsequio, y me querrás más aún al saber lo que hecho, aunque saberlo manche tu corazón tan blanco* (1992: 274).

Así encontramos que Teresa se iguala a Lady Macbeth, no en cuanto a lo que dice, sino en cuanto a lo que oye, lo que le hace perder la inocencia; y lo mismo que ella parece culpable, pero por dentro no lo es, como recuerda Juan, el protagonista, al repetir palabras semejantes a las que pronunció acerca de Lady Macbeth: "Sólo se es culpable de oír las palabras... y aunque la ley no exculpa a quien habló, a quien habla, éste sabe que en realidad no ha hecho nada incluso si ha obligado con su lengua al oído..." (1992: 280).

Otra pareja a tener en cuenta es la formada por Guillermo y Miriam. Aquí sí que hay una invitación al asesinato, un deseo claro y expreso, un ultimátum: "Si no la matas me mato yo. Tendrás una muerta, o ella o yo" (1992: 51). Aquí el hombre accede, o más bien finge acceder a la petición, parece que ya lo está haciendo: "Yo no puedo hacer más de lo que estoy haciendo, ya es bastante. La estoy dejando morir. No estoy haciendo nada por ayudarla. La estoy empujando" (1992: 41). Pero no hay acto y probablemente no lo habrá nunca, como apunta Luisa: "Nadie mata a nadie porque se lo pida otro que puede marcharse" (1992: 155). Guillermo escucha a Miriam, pero elige no hacerle caso, como Banquo rechaza las palabras de las brujas; ninguno tiene la semilla de la intención dentro, ninguno de los dos está predispuesto.

Por otro lado Miriam sí es como Lady Macbeth, desea una muerte y la propone abiertamente; además es la muerte de un ser inocente que no sabe nada, una mujer indefensa que está enferma (como lo estaba Luisa en Cuba), que quizás está dormida (como Duncan y como la primera esposa de Ranz), y que probablemente está en la cama (como las tres). Miriam necesita la muerte de esa mujer, pero Guillermo, al contrario que Ranz y Macbeth, no la necesita y por eso el acto no se realiza. La gran víctima será aquí Miriam, no por la culpa o por el secreto, sino por ser una molestia: al final probablemente será abandonada por exigir una 'hazaña' a alguien sobre el que no tiene ni derecho ni poder.

La última pareja a tener en cuenta es la pareja que enmarca y refleja las acciones de las otras parejas: Juan y su mujer Luisa. Ambos reciben los ecos de los otros, están rodeados por su atmósfera; pero aquí no hay ni incitación ni hecho, no hay cadáver. Esta pareja se ve primero separada y después unida por dos secretos diferentes, que en realidad les son ajenos. El primero es el de Miriam y Guillermo, secreto que parece haber oído sólo Juan, pero que han escuchado ambos por separado, sin compartirlo ni contarlo, lo que parece distanciarlos: "...quizá era que nos alejábamos porque no compartíamos lo que para ninguno era un secreto y sin embargo se estaba convirtiendo en uno por no compartirlo" (1992: 49). La información callada es tan peligrosa como la dicha. Pero ésta no es la única causa de malestar en la situación; hay más porque se produce una comparación entre Juan y

Guillermo, el pre-asesino; no es sólo que la propia Miriam los confunda, sino que también el mismo Juan se siente identificado: "...tal vez, por tanto, guardaba conmigo cierta semejanza" (1992: 46). A Luisa en cambio, no le corresponde el lugar de la mulata Miriam porque no es ninguna instigadora, pero podría llegar a ser víctima; ella misma se identifica con la esposa enferma, y, por tanto, una mujer indefensa, como ella: "Desde luego que querré saber si un día piensas matarme, como aquel hombre del hotel de la Habana, aquel Guillermo" (1992: 150). Parece entonces que Miriam y Guillermo desencadenan, de algún modo, parte de la acción. Causan aún más pesadumbre en el protagonista, anuncian algo, aunque sea algo que ya ha pasado. Son como las apariciones de Macbeth, como una especie de pareja maléfica.

El segundo secreto es el de Ranz, que los une más, porque sólo a través de Luisa puede Juan llegar a conocer la verdad. También aquí hay una identificación de ambas parejas; Luisa se parece a Teresa, que fue instigadora voluntaria pero no víctima, aunque también acaba muerta. Parece que Luisa podría tener el mismo final trágico por su afán de curiosidad e inocencia: "Hay algo que ahora me recuerda a Luisa... ambas tienen una expresión de confianza, Teresa en su retrato y Luisa en persona continuamente, como si no temieran y nada pudiera amenazarlas nunca" (1992: 128). También hay cierta semejanza entre el final de la primera mujer de Ranz y un posible final de Luisa; o de la acción de Ranz y una posible acción de Juan. Esto se produce cuando Luisa está enferma y dormida en la cama, y a él se le cae la brasa del cigarro sobre la cama sin hacer nada por evitarlo: "...lo estuve mirando unos segundos, cómo crecía y se iba ensanchando el círculo, una mancha a la vez negra y ardiente que se comía la sábana" (1992: 56). Este fragmento es premonitorio, pues anuncia la muerte de la primera mujer de Ranz. Así lo recordará y repetirá Juan, cuando su padre explique que aquella mujer murió en la cama, asfixiada en un incendio que provocó él.

Tenemos entonces que Juan se puede identificar con los dos tipos de hombre que aparecen en la obra: Ranz-Macbeth, el tipo que actúa; o Guillermo-Banquo, el tipo que rechaza la acción, aunque podría llegar a realizarla. Por otro lado, Luisa se identifica con el sujeto paciente, la víctima que podría morir asesinada; y la inductora Teresa, menos víctima y más muerta; aunque sabemos que Luisa no acabará muerta, pues no hay un tercero inductor, y Juan no necesita ni quiere su muerte, sino que viva.

Ya hemos dicho que existen claros paralelismos entre la obra de Shakespeare y la de Javier Marías; y que estos paralelismos se centran en las parejas Teresa-Ranz y Lady Macbeth-Macbeth, pero antes de llegar a ellos, hay otro paralelismo digno de mención que llena toda la obra: en ambas hay una estructura de orden-caos-orden. En Macbeth, Duncan representa el orden monárquico y feudal, y aunque hay una guerra, su pueblo está feliz, sus súbditos lo apoyan y quieren. Pero el problema se origina cuando Macbeth decide matar a Duncan y rompe así el orden

establecido. Macbeth inicia el caos, tanto en su propia persona como en su país, pues durante su reinado hay múltiples revueltas y extrañas enfermedades. Escocia sangra por culpa de la tiranía:

*Bestride our down-fallen birthdom. Each new morn  
New widows howl, new orphans cry, new sorrows  
Strike heaven on the face, that it resounds  
As if it felt with Scotland, and yelled out  
Like syllable of dolour.* (IV, 3; 4-8)

Este desorden no termina hasta que el tirano muere y los legítimos herederos del trono vuelven a sentarse en él. Entonces sale un nuevo día para Escocia y se restablece el orden.

Del mismo modo, pero a otra escala, vemos en *Corazón tan blanco*, cómo el mundo de Juan pasa del equilibrio a la incertidumbre, del caos hasta volver al orden. Desde que se casa con Luisa, Juan no experimenta otra cosa que presentimientos de desastre, no tanto por el cambio de estado como por el extraño consejo de su padre: "...sólo te digo una cosa... cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes" (1992: 101). A partir de aquí, la realidad de Juan se rompe y empieza un estado de desasosiego, (como Macbeth), un estado de intranquilidad, una tensa espera en la que va recolectando las pequeñas piezas de un puzzle que no quiere resolver ("pareció llegada la hora de saber lo que llevaba ya nueve meses insinuándose", 1992: 258), pero que con la ayuda de Luisa se pondrá ante sus ojos y acabará con el estado de tensión, dando paso al orden: "Ahora mi malestar se ha apaciguado y mis presentimientos ya no son tan desastrosos..." (1992: 293).

Otro paralelismo a tener en cuenta, ya en la dinámica Ranz-Teresa/Macbeth-Lady Macbeth, es la relación entre el sueño y la muerte. En *Macbeth*, Duncan muere asesinado mientras duerme; es un asesinato a traición, porque está en casa de sus huéspedes, que lo acogen y, se supone, previenen cualquier peligro que pueda acecharlo, aunque ellos son el verdadero peligro. Duncan muere confiado, desprevenido, sin nada que temer -"The unguarded Duncan" (I,7; 70)- Además, es un asesinato antinatural, porque hay un vínculo casi familiar que une al rey y a sus caballeros; Duncan es como un padre, incluso la misma Lady Macbeth lo reconoce: "...Had he not resembled/ My father as he slept, I had done't" (II, 2; 12-13). Esa es la excusa que da para no realizar el asesinato ella misma; en cambio Macbeth sí rompe el vínculo, lo asesina en su inocencia, durante el sueño. Sueño, inocencia y Duncan son todos uno, y ese uno es traicionado, asesinado: "Glamis hath murdered Sleep, and therefore Cawdor/ Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more" (II, 2; 42-43). Y así será: con el sueño de Duncan, Macbeth también mata el suyo propio y el de Lady Macbeth. Desde entonces él no dormirá, no podrá conciliar el sueño: "You lack the season of all natures, sleep" (III, 4; 140); y ella tendrá un sueño insano, un sueño de culpa, más perjudicial que beneficioso; sueño en el que repetirá una y otra vez aquellos gestos, los gestos de la noche en que se mató al sueño y empezó la pesadilla.

En *Corazón tan blanco* también se mata al inocente sueño: Ranz asesina por la espalda a su primera esposa, que no pudo defenderse; también estaba dormida, inocente, confiando en aquel que era su marido (otro vínculo roto), pero es como Duncan, atacada a traición: "La maté dormida, mientras me daba la espalda ('Ranz ha asesinado al Sueño', pensé, 'al inocente Sueño...')" (1992: 286). Y así es: Ranz, al igual que Macbeth asesina al inocente durmiente, rompe el vínculo y traiciona su confianza; y como Macbeth, también vivirá su pesadilla: la muerte de Teresa.

Llegados a este punto, sería también interesante analizar la culpa y el castigo en ambas parejas. A Lady Macbeth y Macbeth, por ejemplo, los uno y los separa la culpa, cada uno vive su propio infierno; aparentemente los papeles son complementarios, pero llega un momento en que se intercambian. En principio Macbeth es el que se arrepiente de su acto, se siente culpable y monstruoso: "I am afraid to think what I have done;/ Look on't again I dare not" (II, 2; 51-52). Pero la verdad es que este sentimiento sólo se da en caliente; poco a poco Macbeth olvida su culpa, pero también empieza su castigo: no va a poder vivir tranquilo. Pero lo que no le va a dejar vivir no son los remordimientos, sino el miedo a perder su corona, se angustia, no puede disfrutar del poder que ha obtenido y tiene que seguir luchando para conservarlo; y lo hace de la manera que sabe, pero ya sin remordimientos: "Things bad begun make strong themselves by kill" (III, 2; 55). Justo cuando Macbeth empieza a comportarse de forma cruel e indiferente, la culpa pasa a Lady Macbeth, que se ha ido angustiando poco a poco, en frío, pensándolo... o quizás es que su sentimiento de culpa es más sencillo y verdadero que el de su marido, más interiorizado y más destructivo. En cualquier caso, Lady Macbeth abandona su papel frío y calculador en cuanto Macbeth no la necesita como apoyo; entonces baja la guardia y llega la culpa, y con ella su castigo: sueña continuamente con el acto, cuando tenía las manos manchadas de sangre, e intenta frotar una mancha eterna que no existe. Ya no habla en verso, ahora son sólo palabras inconexas: ha perdido lo que la hacía terrible y poderosa. Sufre una muerte en vida; una enfermedad, que como bien dice el médico a Macbeth, no es del cuerpo, sino de la mente, del alma... y eso, un médico no puede curarlo, por mucho que Macbeth insista:

*Cure her of that.*

*Canst thou not minister to a mind diseased,*

*Pluck from the memory a rooted sorrow,*

*Raze cut the written troubles of the brain,*

*And with some sweet oblivious antidote*

*Cleanse the stuffed bosom of that perilous stuff*

*Which weighs upon the heart?* (V, 3; 39-45)

La única cura, responde el médico, la ha de poner el paciente, y eso es lo que hace Lady Macbeth con su suicidio: busca la paz eterna, el sueño más tranquilo... por fin el inocente Sueño.

Palabras como las de Macbeth al médico, pudo haberlas pronunciado

Ranz sobre la enfermedad de Teresa, porque su causa, síntoma y cura son los mismos. Su origen está en la culpa, como siempre; el sentimiento de culpabilidad por no haber descubierto antes que las palabras no se evaporan, sino que se quedan clavadas en la mente; que el lenguaje es peligroso, que lo dicho por uno mismo puede causar la muerte de otro: *...ella también había dicho, había dicho algo una vez, mucho antes, y lo que había dicho tuvo su consecuencia. No me soportaba a mí ni se soportaba a sí misma por haber hablado a la ligera una vez, sin darse cuenta de que ella no tenía ninguna culpa, no podía tenerla, de lo que yo hubiera oído, ni yo de oírlo* (1992: 268).

Ése es el castigo, y con él vienen la angustia, el miedo, las lágrimas de dolor, la pesadilla (otra muerte en vida), la falta de sueño o el sueño viciado, culpable; la enfermedad del alma que sólo puede tener una solución: "Alguien que no quiere ver ni oír no puede seguir viviendo... en realidad no me extraña que se matara, no lo preví, debí haberlo previsto" (1992: 268-269). Y éste también será el castigo de Ranz, quien en ningún momento se arrepintió de haber matado a su primera esposa, pero sí de habérselo contado a la segunda; por su indiscreción ella muere, por compartir la información, por contar el secreto... y aunque rehaga su vida, pasará el resto de sus días sintiéndose culpable y preguntándose por qué no calló.

La traducción de *Macbeth* que ha hecho Javier Marías en *Corazón tan blanco*, se centra principalmente en la estructura emocional, pues Marías traslada el entramado de las pasiones, que como tales son universales y por ello traducibles a cualquier cultura. Marías explota o da giros nuevos a ideas y palabras que en Shakespeare están simplemente esbozadas o condensadas; escoge situaciones y sentimientos de *Macbeth* y los aplica a personajes y entornos contemporáneos, demuestra así que no sólo Shakespeare es intemporal, sino que el hombre y su esencia, su complejidad y múltiples aspectos, son siempre los mismos. Las mismas pasiones benignas o malignas de los personajes de *Macbeth*, expuestos por exigencia del teatro de la época de forma maniqueísta (los contrarios en *Macbeth* son claros: el día y la noche; el blanco de la leche frente al rojo de la sangre...) son analizadas por Marías de una forma objetiva, pero no fría, sino cercana. Se nos plantea en *Corazón tan blanco* una serie de personajes menos teatrales, más reales y, por tanto, más humanos; ya no encontramos contrarios claros, de hecho hay múltiples tonalidades y variantes. En ellos, como en todos nosotros, el bien y el mal, una circunstancia, un momento que permita que uno de los dos se desarrolle y salga... Quizás en otra situación Ranz no hubiera matado a nadie, o quizás a muchas personas más, como hizo *Macbeth*... Probablemente todos somos como Teresa Aguilera, todos tenemos un pecho destruido por la culpa, por el mal... y otro todavía inocente, aún 'maternal y blanco'.

**REFERENCIAS**

- MARIAS, Javier, *Corazón tan blanco*, Barcelona: Anagrama, 1992  
MARIAS, Javier, 'Errar con Brújula', en *Literatura y Fantasma*, Madrid: Siruela, 1993.  
SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Londres: The New Penguin Shakespeare, 1995.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ELLIOTT, G.R., *Dramatic Providence in Macbeth: a Study of Shakespeare's Tragic Theme of Humanity and Grace*. New Jersey: Princeton University Press, 1960.  
BASSNETT, Susan, *Comparative literature*. Oxford: Blackwell, 1993.  
BERNHEIMER, Charles, (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.  
MUIR, K. y EDWARDS, P. (ed.), *Aspects of 'Macbeth': articles reprinted from 'Shakespeare Survey'*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.  
ROSENBERG, Marvin, *The Masks of Macbeth*. Berkeley: University of California Press, 1978.