

ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA: EL CASO DE JAVIER MARIÁS

ANTONIO CANDELORO
UCAM

Ya lo decía Aristóteles: por su propia naturaleza, el ser humano desea conocer (siente «amor hacia el saber») y los ojos son el primer instrumento que utilizamos para investigar y desentrañar la realidad fenoménica que nos rodea, con sus múltiples enigmas y misterios aparentemente indescifrables. Es lo que el filósofo griego afirma de forma rotunda en su *Metafísica*:

Todos los hombres tienen por naturaleza ansia de saber. Una prueba de ello es el gozo que nos dan los sentidos. Y ese gozo lo es por sí mismo, con independencia de su utilidad, sobre todo el que nos da la vista. En efecto, no sólo para hacer algo sino cuando nada nos proponemos, preferimos, por así decirlo, sobre todo los sentidos, el de la vista. Y la causa es que la vista, mejor que cualquier otro sentido, nos permite conocer más y nos descubre muchas diferencias (I, 1, 980 a-b)¹.

El estudio de Carmen María López López, *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías*², se centra precisamente en esta cuestión, tal y como titula el capítulo 4: «¿Qué miramos cuando miramos algo?»; la pregunta, de compleja contestación, si la relacionamos con el ámbito de la filosofía, de la estética y de la historia del arte, se pone esta vez en el ámbito del mundo novelesco creado por un escritor que ha hecho de su cinefilia un sello de identidad de su propia obra literaria: las tramas de sus novelas giran alrededor de un número considerable de referencias (tanto implícitas como explícitas) al Séptimo Arte.

La novedad del análisis no estriba, con todo, en desentrañar esas mismas alusiones, citas o reescrituras de modelos fílmicos del pasado, sino en demostrar de qué forma, a través de qué mecanismos, el cine entra de lleno en la construcción de las novelas del autor de *Corazón tan blanco*, convirtiéndose –tal y como afirma

¹ Aristóteles, *Metafísica*, ed. y trad. de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1998, pág. 69.

² Carmen María López López, *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías*, prólogo de José María Pozuelo Yvancos, Vigo, Academia del Hispanismo, 2019, 234 págs.

José María Pozuelo Yvancos en el «Prólogo» del libro— ya no solo en fuente de inspiración para la «semántica visual» (pág. 19) del autor, sino también y sobre todo en «núcleo germinativo de un estilo que Javier Marías comparte con los grandes maestros del cine que él mismo ha ido glosando» (pág. 21).

Se trata de un giro interpretativo fundamental y del todo novedoso, si lo relacionamos con la ya ingente exégesis y los dispares aparatos teóricos que han surgido entre los críticos literarios de la obra de Javier Marías: los personajes de algunas de sus novelas ya no solo citan películas o aluden a las mismas en determinados momentos de sus parábolas existenciales, sino que *actúan* como si se sintieran protagonistas de las películas que han visto en la gran pantalla, como es el caso de Juan de Vere, el narrador protagonista de *Así empieza lo malo* (2014), el cual empieza a dudar de si está actuando como un personaje de las películas de Alfred Hitchcock: «Tal vez yo imitaba ahora a criaturas de Hitchcock»³. Ello implica un doble salto mortal ontológico, porque quien esto afirma, a través de una oración hipotética, y dentro del marco ficticio de una novela, es, evidentemente, un personaje de ficción, esto es, un fantasma hecho de palabras que se compara con otros fantasmas hechos de imágenes en movimiento e imaginados por el director que inventó el miedo en el cine.

Es por este motivo por el que Carmen María López López titula su ensayo *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías*: para subrayar y estudiar de qué forma y a través de qué tipo de trasvases (o mecanismos intertextuales y, al mismo tiempo, intersemióticos) funciona la escritura del autor tanto en el ámbito de sus mundos ficticios como en el ámbito de su propia formación de escritor. En este sentido, tendrá plena cabida y ocupará el primer plano la recopilación de ensayos *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (2005), obra que nos da una muestra fascinante de cómo Marías se ha ido empapando de algunas de las mejores obras de la historia del cine para ir forjando a lo largo de los años su estilo tan peculiar, por ser tan digresivo, tan reflexivo y, al mismo tiempo, tan visual.

El libro empieza, así, con un capítulo introductorio de corte teórico: «I: Horizonte teórico». Aquí la autora ilustrará la importancia que tienen tanto Roman Jakobson, por su concepto de «traducción intersemiótica», como Lubomir Doležel, por su teoría sobre la «transducción», esto es la traducción que se realiza no ya solo cuando trasladamos un texto de un idioma a otro, sino cuando el texto de partida se convierte en un texto presentado, estructurado y desarrollado en otro lenguaje artístico. Es precisamente adoptando el concepto de transducción como se puede superar la diatriba ancestral entre el predominio de un arte sobre otra: en este caso particular, el presunto primado de la literatura sobre el cine. Teniendo en cuenta que cada arte

³ Javier Marías, *Así empieza lo malo*, Madrid, Alfaguara, 2014, pág. 191.

se expresa con un código y un lenguaje que le es propio (la literatura a través de la manipulación retórica del lenguaje verbal; el cine a través de la manipulación técnica de las imágenes, jugando sobre todo con el concepto de encuadre y el de montaje), Doležel nos invita a ver qué ocurre cuando una obra se traduce (y se convierte) en otro texto y cuando se re-escribe o se re-crea en otro lenguaje. Pensemos en un ejemplo meridiano y emblemático en la historia del cine: Stanley Kubrick, director que ha sacado inspiración para sus obras maestras de muchas fuentes literarias: pensemos en *2001. A Space Odyssey* (1968) en relación con el relato *The Sentinel* (1951) de Arthur C. Clarke; en *Lolita*, en relación con la obra maestra de Vladimir Nabokov publicada en 1955, esto es, tan solo siete años antes de la versión de Kubrick; en *Shining* (1980) con respecto a la novela de Stephen King, de tan solo tres años anterior a la versión cinematográfica; y así sucesivamente, creando «mundos polémicos» –según una de las tres definiciones de re-escritura de Doležel– de una riqueza enorme con respecto a los textos originales. Paralelamente, el concepto de transducción nos ayuda a superar los prejuicios de valor implícitos en el de adaptación, precisamente porque la transducción comporta la adopción de un lenguaje *otro* en relación con el texto del que parte el transductor.

Pero el cine es también parte de la formación cultural de Javier Marías, como se deduce del capítulo «II: Cine y pensamiento literario», donde se analizan dos polos de interés: por un lado, el cine en la España franquista de los que nacieron en los años 50 como válvula de desahogo y como vía de escape del costumbrismo y del realismo hispánico; la cinefilia de Javier Marías sería, en este sentido, una manera de no contar lo que ocurría en la España de la época y de desentenderse de la poética de los escritores *engagés* (tal y como queda patente en el artículo «Desde una novela no necesariamente castiza»). De ahí la importancia de *Los dominios del lobo* en cuanto novela americana (por estar totalmente ambientada en EE.UU.) y que bebe directamente del cine de Hollywood de los años 40, 50 y 60 (la época gloriosa del cine clásico americano al que Marías empezará a rendir culto desde su juventud); de ahí también la extrañeza de esa novela, llena de intrigas, de diálogos, de escenas violentas y rápidas, que no hablaba de España, ni de Franco, ni de los problemas relacionados con el franquismo.

De forma paralela, el cine empieza a configurarse como fuente de inspiración para el resto de la producción literaria mariesca: en este sentido, *Los dominios del lobo* inaugura la cinefilia que caracterizará la obra madura del autor, tal y como queda demostrado en el capítulo «III: Itinerarios del cine en las novelas», que se presenta como un repaso rápido, pero riguroso, de las novelas de Marías en función de la presencia del cine en las tramas de sus obras, desde la ya citada *Los dominios del lobo* hasta *Berta Isla*, pasando por todas las demás.

El capítulo «IV: Análisis comparativo: cine y literatura», en cambio, es sin duda alguna el mejor capítulo del ensayo, porque representa el momento en el que la estudiosa se acerca a los textos para ver de qué forma original y siempre innovadora el cine entra en la mente de los narradores y en la atmosfera de las tramas de las obras más importantes de Javier Marías. Pensemos en los párrafos en los que López López analiza *Mañana en la batalla piensa en mí* en relación con *Remember the night* de Mitchell Leisen (los actores siguen viviendo, aun estando muertos, mientras que Marta se muere, de repente, viendo a esos actores mudos porque el testimonio ocular de su fallecimiento cree oportuno quitarle el sonido). O pensemos en los párrafos en los que estudia *El Ciclo de Oxford*, en particular, *Todas las almas*, en relación con *El río*, de Jean Renoir, y *Tu rostro mañana* en relación tanto con Alfred Hitchcock, y su *La ventana indiscreta*, cuanto con Orson Welles, y su *Sed de mal*, en relación con la escena en la que Jaime Deza espía a un vecino bailarín que atrae constantemente su ansia de ver (y de entender qué hace y cómo es su vida íntima). Se trata de análisis que ofrecen nuevas pistas interpretativas sobre estos clásicos de Marías y que, por eso, demuestran la hondura de la propuesta teórica de la investigadora, además de confirmar la naturaleza centrípeta del universo narrativo del autor: pensemos en las dos visitas al museo que hacen ríman entre sí en un arco temporal notable, esto es, la visita al Ashmoleum Museum de Oxford en *Todas las almas* (1989) y el recorrido por el Museo del Prado en *Tu rostro mañana* (2002-2007). En ambos casos, y de nuevo, la así llamada «pulsión escópica» (pág. 155) de los narradores de Marías contribuye a exacerbar su tendencia a asociar imágenes y sentidos posibles y ocultos tras la apariencia.

Cierra el ensayo el capítulo «V: El discurso filmico en *Así empieza lo malo*», una novela en la que algunos actores, directores y productores de cine salen literalmente de la gran pantalla para interactuar con los personajes del mundo ficcional creado por Marías y donde, como ya adelantamos, el narrador protagonista se siente como si fuera un personaje de una película hitchcockiana. De entre los muchos ejemplos analizados (a partir del nombre de Eduardo Muriel que viene directamente de la película *Muriel, ou le temps d'un retour* (1963) de Alain Resnais, pasando por los cameos de varios actores y directores famosos de los años 80), citaremos la escena de espionaje de Juan de Vere, una de las más eróticas y conseguidas de toda la novela: el joven, al que Eduardo Muriel encarga la misión de averiguar detalles del pasado íntimo de su amigo el Doctor Van Vechten, acabará en el Santuario de Nuestra Señora de Darmstadt, una versión madrileña de la iglesia que aparece en el final de *Vértigo* (1958) y ahí descubrirá a Beatriz Noguera, la fascinante y corpulenta mujer de Muriel, en una relación sexual adúltera y misteriosa. Entre *La ventana indiscreta* (1954) y la ya citada *Vértigo*, el narrador se convertirá en una especie de

Scottie redivivo empeñado en averiguar el porqué de esa relación y el porqué del odio aparentemente irracional que Muriel le profesa a Beatriz. Como afirma López López en el capítulo II, hablando de la «filosofía visual» del mismo Julián Marías (que al cine dedicó sendos ensayos): «Si la creación precisa de una contemplación atenta de la realidad, la capacidad de asombro constituye una premisa para valorar y comprender toda manifestación artística» (pág. 62): es lo que hacen constantemente los narradores de Javier Marías a lo largo de sus pesquisas e investigaciones alrededor de la realidad en la que se ven inmersos; y es lo que empuja al ser humano hacia el filosofar. Citando de nuevo al Estagirita, son la «maravilla» y la «curiosidad» los dos motores que nos llevan a practicar la «filosofía», esto es, «el amor hacia el saber». Y, como demuestra López López en su estudio, es lo que practica Javier Marías cuando cita o reescribe algunas obras fundamentales de la historia del cine en sus mundos de ficción hechos de palabras y de imágenes que se quedan a menudo grabadas en la memoria del lector.