

El cine norteamericano como forma de repensar la tradición en la escritura de Javier Marías: el extraño caso de *Los dominios del lobo*

North American Cinema as a Way of Rethinking Tradition in Javier Marías's Writing: The Bizarre Case of *Los dominios del lobo*

---

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ

Universidad de Católica San Antonio de Murcia. Av. de los Jerónimos 30107. Guadalupe, Murcia (España).

Dirección de correo electrónico: [cmlopez@ucam.edu](mailto:cmlopez@ucam.edu)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5484-0089>

Recibido: 17-1-2020. Aceptado: 10-5-2020.

Cómo citar: López López, Carmen María, “El cine norteamericano como forma de repensar la tradición en la escritura de Javier Marías: el extraño caso de *Los dominios del lobo*”, *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 475-502.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.475-502>

**Resumen:** El estudio aborda la presencia del cine norteamericano en *Los dominios del lobo* (1971) como forma de repensar la tradición en la escritura de Javier Marías. Desde esta perspectiva, el artículo trata de situar la novela en su contexto (la revolución formal y estética de los novísimos), considerando la ruptura con el realismo y el costumbrismo en la literatura española durante los últimos años del franquismo. Esta mirada foránea a la tradición hispánica es visible en la novela mediante la imitación de formas, estilos y géneros cinematográficos norteamericanos. En síntesis, el estudio pretende analizar la presencia del cine norteamericano de la edad dorada de Hollywood en esta primera novela, con el fin de reflexionar sobre el lugar de Javier Marías en el canon hispánico.

**Palabras clave:** Javier Marías; *Los dominios del lobo*; dictadura franquista, cine norteamericano.

**Abstract:** The study tackles the presence of North American cinema in *Los dominios del lobo* (1971) as a way of rethinking the tradition in Javier Marías's writing. From this perspective, the article intends to place the novel in its context (the formal and aesthetic revolution of novísimos), considering the break against realism and costumbrism in Hispanic literature during the last years of francoism. This foreign gaze to Hispanic tradition is visible in the novel by the imitation of forms, styles and North American cinematographic genres. To sum up, the study aims at analyzing the filmic presence of American cinema of Hollywood's Golden Age in this debut novel, with the purpose of reflecting upon the place of Marías in the Hispanic canon.

**Keywords:** Javier Marías; *Los dominios del lobo*; Francoist Regime; North American cinema.

---

## INTRODUCCIÓN: EL CONTEXTO CULTURAL DE LOS SETENTA

Uno de los interrogantes fundamentales de la década de los setenta arraigó en una pregunta incómoda pero necesaria: ¿Quiénes son nuestros padres literarios? La pregunta se la habrían de formular, como no podría ser de otro modo en este contexto cultural, los Novísimos e intelectuales coetáneos a la intensa floración literaria de dicha década. Acaso de un modo implícito, latente, la interrogación acerca de la propia tradición ocupó un lugar central en las ideas literarias de estos años, porque en los setenta se propició la grieta o corte en la narrativa del pasado siglo en España para pensar de otro modo lo literario. Arraigar la creación en una determinada corriente cultural y estética, descubrir afinidades y descartar antimodelos, todas ellas son bases que sustentan la creación. Y tales ideas se comenzaron a gestar en la década de los setenta, cuando los intelectuales y escritores españoles se replantearon el rumbo de la tradición, hacia qué horizontes mirar y desde qué posición crear tras la ruptura.

¿Hubo verdaderamente una ruptura? Y si la hubo, ¿cuándo se dio? Aunque es difícil escamotear la fecha de 1975 como el momento en que el rumbo de la novela española cambia sustancialmente, haciéndola coincidir con la muerte de Franco y con la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, ya en 1970 con el impacto de la narrativa hispanoamericana del “boom” se estaba fraguando un contexto cultural propicio a la indagación en los nuevos caminos de la novela y su relación con la ficción cinematográfica.

Hito en el cambio fue la publicación en 1970 de la antología promovida por Josep Maria Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* que, integrada por Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero, iniciaba una línea literaria en los últimos años del franquismo. En palabras de Masoliver Ródenas, “con la generación de los novísimos nace, coincidiendo con una nueva etapa de nuestra historia, la novela española contemporánea” (2004: 217). Por tanto, el marbete de novísimos alude tanto a una estética que prosperó en la etapa final del franquismo y los años posteriores a la muerte de Franco, como al periodo de transición de la

dictadura a la democracia, contexto histórico convulso que trajo consigo un replanteamiento de la novela española contemporánea.

Castellet (1970: 21-44) encuentra en este grupo de escritores novísimos un gusto por el cine fundamentado en un arraigado cosmopolitismo, puesto que se nutrían de una cultura cinematográfica foránea que se proyectaba en las salas de cine españolas. Otros rasgos destacados de la estética novísima incluyen la sensibilidad *camp*, el esnobismo o la brecha hasta entonces inexistente entre cultura de élite y cultura de masas (los *mass media* como el cine, la televisión, la radio o el cómic). Barella, por su parte, ha aludido a las imágenes cinematográficas que, en las obras de los novísimos, se suceden con rapidez para reproducir “la muerte y el amor en la pantalla, con su violencia, su pasión y su dolor de celuloide” (Barella, 1981: 4).

En este marco, el estudio se propone indagar las huellas y ecos del cine norteamericano como una tendencia cultural en los escritores de las últimas décadas del siglo XX, para abordar, una vez bosquejado el panorama, la poética literaria de Javier Marías y su relación con el cine de Hollywood a partir del extraño caso de su primera novela: *Los dominios del lobo* (1971). Para sustentar estas ideas, el estudio acoge materiales misceláneos provenientes de diversas fuentes críticas, desde el testimonio textual de la novela, pasando por los comentarios que Marías vierte en sus artículos sobre cine, hasta la bibliografía especializada sobre la obra (Grohmann, 2003; Herzberger, 2011; López-López, 2019).

Las visiones de Hollywood que los escritores de los setenta filtran en sus obras se deja sentir de un modo singular en la escritura de Javier Marías. El cine norteamericano, en sus perfiles estéticos e ideológicos, funciona en su obra como un dispositivo antirrealista, por lo que tiene de subversión contra los modelos del realismo y casticismo que en la novela se venían imponiendo desde hace décadas<sup>1</sup> (Grohmann, 2002, 2011).

Coetáneo de los novísimos, aunque más por coincidencia cronológica que puramente estética, Javier Marías se hace eco de esta nueva sensibilidad y del contexto cultural de los escritores -nacidos

---

<sup>1</sup> La querrela acerca del realismo —en su vertiente de la novela social— constituye una página central de la narrativa española del siglo XX. Como ha sintetizado Pfeiffer, “en España, durante mucho tiempo, más que en otros países, ha habido una especie de tiranía estética. Durante los años 50 y 60, o se escribía novela realista o real-socialista, o aquello no iba a tener ninguna consideración” (Pfeiffer, 1999: 113).

fundamentalmente en la década de los cuarenta o los cincuenta- que asimilaron la materia cinematográfica en sus ficciones.

Quien explore los escritos de Marías detectará el silencio del escritor acerca de la propia tradición, si no es para dar cuenta del casticismo y realismo hispánicos que repudiará por la vía del acercamiento a la tradición norteamericana. Sin embargo, este rechazo de lo español no significa un demérito para los escritores que publican en su misma lengua:

Son ya tan numerosas las ocasiones en que se me ha negado la españolidad por parte de algunos críticos y colegas indígenas (tanto en lo que se refiere a la lengua como a la literatura y casi a la ciudadanía) que a la postre, me doy cuenta, he llegado a sentir cierta inhibición a la hora de hablar de los escritores de mi país, entre los que sin embargo están algunos de mis preferidos (March, Bernal Díaz, Cervantes, Quevedo, Torres Villarroel, Larra, Valle-Inclán, Alexandre, por no citar a los vivos) (1992: 16).

De un modo más concreto aludirá al efecto extranjerizante y a la dimensión antirrealista de su obra, concretamente de *Los dominios del lobo* con que se inicia su carrera literaria:

No se hace fácil recordar, incluso resulta difícil pensar en aquellos tiempos, como si ahora se aparecieran envueltos en brumas, las de los antiguos flash-backs cinematográficos. En 1967 Juan Benet publicó *Volverás a Región*, una novela extraordinaria, densa y difícil, que sin embargo para muchos escritores jóvenes se convirtió en una bandera. Los años duraban mucho más de lo que lo hacen ahora, y sólo cuatro años después (pero parecían diez o doce) yo saqué mi primera novela con diecinueve, *Los dominios del lobo*, llena de personajes americanos y sumamente alejada tanto de Benet como de sus predecesores, que a él le reventaban en su mayoría. En 1973, con veintiuno, saqué la segunda, *Travesía del horizonte*, esta vez repleta de personajes ingleses y con ecos de James, Conrad y Conan Doyle. Algunos críticos (Gimferrer al frente) dieron la bienvenida a esas dos parodias juveniles, pero el gran resto alzó las cejas y en el mejor de los casos tuvo una actitud perdonavidas, en atención a mi tierna edad más que nada. ¿Qué hace este jovenzuelo que no habla de su país, ni de su época, que no es realista ni experimentalista (esta última era la moda efímera que a duras penas se abría paso)? En conjunto se me despachó como a un frívolo extranjerizante (2014b).

Aquel sentimiento de orfandad al haber escrito una obra “extranjerizante” podía justificarse por la ausencia relativa de modelos

genuinamente hispánicos en los que mirarse. A la intemperie, a la deriva de sus creadores, la década de los setenta revela en sus autores un esplendor del cine norteamericano. Los testimonios cinéfilos alcanzan a la escritura Pere Gimferrer, autor de *Cine y literatura* (1985) y lector asiduo de *Cahiers du Cinema*, quien no dudó en reconocer en la citada antología su pasión por el cine americano, tal como queda reflejado en *Muerte en Beverly Hills* (Castellet, 1970:152).

Otros escritores novísimos aludirán en sus versos al cine: “Nunca desayunaré en Tiffany”, cantaba Vázquez Montalbán (Castellet, 1970: 63) haciéndose eco del memorable café en que se filmó el rostro inolvidable de Audrey Hepburn; “amor de mis quince años Marilyn”, evoca Martínez Sarrión en su poema “El cine de los sábados” (2001: 91) o “Hablo de aquellos tiempos / de Humphrey Bogart en Casablanca” (Castellet, 1970: 116), en palabras de José María Álvarez. Estos ejemplos conforman una somera muestra de la cultura cinematográfica que estaba floreciendo en el marco de la generación novísima. Sitúan un momento histórico que, pese a interacciones previas en que era posible advertir la presencia del cine en los escritores<sup>2</sup>, supondrá un desarrollo para las relaciones entre novela y cine en la cultura hispánica reciente.

## 1. EL CINE NORTEAMERICANO COMO DISPOSITIVO ANTIRREALISTA

En este marco, la narrativa de Javier Marías, ya sea de manera explícita o implícita, se encuentra impregnada de referencias al cine<sup>3</sup>:

---

<sup>2</sup> A este respecto, pueden consultarse *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo* (1981) de Utrera y *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España (1896-1936)* (1996) de Pérez Bowie, estudios que aunque centrados en distintas vertientes, indagan la presencia del cine sobre todo en los escritores noventayochistas y modernistas. En *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Morris centrará su atención en la influencia del cine en los escritores españoles de los años veinte y treinta y, avanzando en el tiempo, Peña Ardid (1991) ofrecerá una revisión crítica sobre el cine como presencia constante y dispositivo predilecto en la novela del medio siglo. Central en la década que nos ocupa —los setenta— es *Lecturas espectaculares. El cine en la novela española desde 1970* (2003), donde Jorge Marí explora la imitación de recursos fílmicos en las novelas publicadas desde el final del franquismo hasta la Transición a partir de las dicotomías escritura y visualización, palabra e imagen, o lector y espectador.

<sup>3</sup> La crítica ha reparado en la impronta que el mundo del cine deja en su obra (Steenmeijer, 2001; Scarlett, 2004; Herzberger, 2011; Scharm, 2013; Candeloro, 2016; López-López, 2015, 2017b; 2019), a partir de brevísimas menciones o alusiones

“También es raro que no haya en ellas [mis novelas] alguna escena o pasaje que, calladamente, no sea deudor de algo contemplado en la oscuridad de una sala y retenido en la memoria para siempre jamás” (Marías, 2005: 30).

Tanto es así que el Séptimo Arte se consagra como primer filtro artístico y “clave cultural y hermenéutica” (López-López, 2015: 287) de su escritura.

Marías recupera el cine norteamericano de la época dorada de Hollywood, idea que se atestigua en la compilación de ensayos (*Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*, 2005), donde es recurrente el comentario de películas como *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939) o *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952) de John Ford, *El apartamento* (*The Apartment*, 1960) de Billy Wilder, *El fantasma y la señora Muir* (1947) de J. L. Mankiewicz, *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) de Alfred Hitchcock o *Campanadas a medianoche* (*Falstaff-Chimes at Midnight*, 1965) de Orson Welles. En palabras del novelista, “narrativamente hablando debíamos tanto a la literatura como al cine” (Marías, 2005: 27).

Esta idea viene sustentada por las palabras de Alexis Grohmann (2002: 12), para quien la aparición de Marías en el panorama narrativo español comparte cronología con los autores citados y, asimismo, sus peculiaridades narrativas y estilísticas, su carácter reactivo a la tradición hispánica o al casticismo español, así como su aprendizaje literario basado en modelos foráneos —Sterne, Faulkner, Proust, Stevenson, o Browne— conforman una mirada del autor afín al grupo literario que Castellet engloba bajo el marbete de novísimos.

---

parciales en sus novelas. Por ejemplo, Scarlett en el artículo “Victors, Villains and Ghosts: Filmic Intertextuality in Javier Marías's *Mañana en la batalla piensa en mí*” (2004) aborda el fenómeno de las películas —entre ellas *Recuerdo de una noche* (1940), de Mitchell Leisen y *Campanadas a medianoche* (1965) de Orson Welles— vistas en televisión por Víctor Francés y otros personajes de la novela. Candeloro (2016) vuelve de nuevo a *Mañana en la batalla piensa en mí* para subrayar dichas claves fílmicas. Steenmeijer (2001) y Herzberger (2011) centraron sus estudios en la presencia indiscutible del cine de Hollywood en *Los dominios del lobo*. En *El tiempo y el ser en Javier Marías: el Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger*, Heike Scharm (2013) señaló hipotéticas relaciones en su obra con el cine francés de Alain Resnais, a partir de similares planteamientos filosóficos sobre la temporalidad y el paso del tiempo. A su juicio, ciertos pasajes del ciclo de Oxford —junto al río Cherwell— estarían inspirados en *Providence* (1977) de Alain Resnais. López-López (2015) ha advertido la presencia del cine de Hitchcock —los patrones del espionaje y las miradas indiscretas— en *Así empieza lo malo* (2017) y, más recientemente, en la monografía *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías* (2019) ofreció un análisis *in extenso* de la presencia del cine en su trayectoria literaria.

Testimonios ensayísticos del escritor revelan la pulsión antirrealista de su mundo literario. En “Desde una novela no necesariamente castiza”, Marías (1993: 45) ponderó el lugar de los novísimos en la renovación del panorama narrativo de los setenta, en virtud de su ruptura con la tradición literaria española, en una perspectiva superadora del casticismo y atenta a modelos foráneos de gran riqueza estética (tradiciones literarias como la británica, francesa, alemana, rusa o norteamericana) (Miller, 2001: 45). En contraposición a esta idea, el régimen dictatorial —en su esfuerzo por configurar la supremacía de la identidad española— hizo del patriotismo su bandera triunfante en la supremacía nacional (Grohmann, 2003: 17; Labanyi, 1995: 397). En este marco una de las notas definitorias de la estética de Marías estribó en su distancia respecto de la tradición española, por pobre y escasa, por realista y costumbrista. Como sostiene el escritor, “al declinar la herencia natural, nos sentimos libres de abrazar cualquier tradición” (Marías, 1993: 51). Desde una vertiente más política, Scharm ha explicado la predilección de estos escritores por el Séptimo Arte: “el expresado sentimiento anti-americanista del partido falangista explica la seducción que ejerce el país del celuloide sobre una generación harta de la monopolización del tema de España en el arte” (Scharm, 2009: 286).

Esta idea es palpable en los referentes literarios, cinematográficos y, por extensión, culturales de Marías, donde se aprecia una renuncia a la literatura española de posguerra, en favor de referentes foráneos no solo literarios sino también cinematográficos, sobre todo del cine de Hollywood de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Periclitados ya los postulados éticos y estéticos del realismo y anunciando esa pesadilla estética que supo ver Machado y que como recuerda Vázquez Montalbán, anuncia el cambio (Castellet 1970: 21), tanto algunos de los poetas novísimos como Javier Marías acogieron el referente fílmico en sus ficciones. Las razones aducidas dibujan un panorama de cambio en los primeros años de la década de los setenta: la asunción de modelos literarios no hispánicos y, en concreto, de referentes del cine norteamericano.

En el caso concreto de Marías, la crítica ha reflexionado acerca de la impronta de la estética novísima y del cine norteamericano como notas de su singular estilo. Masoliver-Ródenas afirmó que el Javier Marías de *Los dominios del lobo*, la primera de sus novelas en que a continuación nos centraremos, es el “novísimo por excelencia [...] quien de forma más radical concibe la novela como una aventura de la imaginación apoyada en modelos literarios que comparten dicha estética” (2004: 41).

Prevalece en esta novela un efecto de “desespañolización”, por decirlo en palabras de Jordi Gracia (2001: 197) o un distanciamiento de la tradición realista. Los protagonistas extranjeros, las referencias al cine norteamericano y la ambientación exótica constituyen elementos de un “desarraigo ilusorio” (Marías, 1996: 12) que posicionan la novela en contra del realismo como “tiranía estética” (Pfeiffer, 1999: 113). A su vez ofrece una revisión irónica de tópicos sobre los Estados Unidos, estereotipos y clichés cinematográficos, y proyecta “imagen mítica de la cultura estadounidense igualmente «folclórica» y alejada de la realidad con lo era en su momento la de la España de Mérimée” (Scharm, 2013: 34). Esta mirada a la tradición norteamericana suscitó críticas a su primera novela, como atestigua el autor en el prólogo a la reedición de la obra:

Hoy casi nadie se escandaliza porque la acción de una novela española transcurra en Alemania, el Tíbet o el sur de Francia, pero en 1971, año de la aparición de *Los dominios del lobo*, todavía mucha gente exigía en España que las novelas dieran testimonio de la realidad del país y contribuyeran a derrocar al dictador. *Los dominios del lobo* fue bien acogida por algunos críticos y escritores, que vieron en ella las suficientes ironía, madurez narrativa y capacidad de fabulación para que no resultara simplemente una ingenuidad; pero otros me reprocharon que no me ocupara de la cruda realidad española y que no me basara en mi mundo y en mis experiencias personales, sino en un mundo ficticio y ajeno al nuestro (1971: 14).

## **2. LOS DOMINIOS DEL LOBO: HUELLAS DE HOLLYWOOD**

*Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte* constituyen las dos primeras novelas de Marías, “núcleo formativo de su carrera como novelista” (Vila Sánchez, 2016: 58); coinciden en la década en que se publica *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Esta primera tentativa literaria representa una escritura jalonada por la imitación o emulación de estereotipos del cine norteamericano. Por ello, Grohmann (2002: 25-54) no ha dudado en denominar —haciéndose eco de la retórica clásica (Romo Feito, 2005)— *progymnasmata* a este procedimiento. Al modo de los “ejercicios de elocuencia preparatorios para la formación retórica” (Romo Feito, 2005: 165), *Los dominios del lobo* se caracteriza por ser una “escritura imitativa” (Grohmann, 2002: 25). Prevalece en ella un “estilo epigonal” (Vila Sánchez, 2006: 58), es decir, un molde que a la manera de los epígonos irá derivando en el estilo individual del novelista.



En palabras de Marías, el efecto de emulación es el sello que define la etapa inicial de su escritura:

Mi novela publicada en 1971 pertenece a esa época que puede calificarse de «emulación», concepto hoy día olvidado [...] pero que a mi modo de ver constituye el impulso más fuerte cuando decide uno entregarse a un arte cualquiera (Marías, 2008: 12).

En contra de una originalidad que desdeña la imitación de modelos previos, la modernidad literaria de Marías radica precisamente en la asimilación de esos modelos cinematográficos previos que, al insertarse en el contexto de su obra, son mirados bajo una nueva luz:

Una de las plagas de la literatura del siglo XX ha sido el afán apriorístico de originalidad. Un libro puede resultar original, pero si hay un afán previo de escribir algo nunca visto o de innovar tremendamente, los resultados no suelen ser gran cosa, y probablemente es el tipo de libro que queda más anticuado antes (Pfeiffer, 1999: 114).

El pensamiento literario de Marías es afín a esta idea. El escritor no se posiciona en contra de la innovación en materia de arte, aunque sí se muestra crítico ante esa especie de “necesidad u obligatoriedad de ser original”, aspecto que constituye “una de las mayores pestes que nuestro siglo ha padecido” (Marías, 1991: 107).

Entre tradición y modernidad<sup>4</sup>, la estilización de motivos de Hollywood se incorpora en la creación literaria de *Los dominios del lobo* (1971), a partir de su memoria como espectador<sup>5</sup>. “Yo no quería hablar de España” (Marías, 1992: 55), escribió resumiendo el proceso de creación

---

<sup>4</sup> Al margen de la dialéctica entre tradición y modernidad, mucho se ha debatido sobre la influencia de la estética posmoderna en las novelas de Marías. De hecho, la epistemología posmoderna vuelve los ojos al pasado por medio de procedimientos como la cita, el remake, la alusión o la adaptación, presentes en *Los dominios del lobo*. En este sentido, prevalece la relectura y reescritura de temas y obras del pasado sin exigir al arte que sea novedoso y original, conceptos más propios de la modernidad estética, según ha subrayado Benson (1994) en un estudio sobre el postmodernismo en la narrativa española actual.

<sup>5</sup> Véase *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias artísticas* (1998), en concreto el capítulo “El poeta espectador”, donde Monegal interpreta muy acertadamente la influencia de lo visual en los poetas novísimos, espectadores del cine de Hollywood.

de esta primera obra, *rara avis* en el panorama narrativo. Como reconoció Steenmeijer, el motor creativo de esta novela fueron las “ochenta y cinco películas norteamericanas consumidas por Marías durante una breve estancia en París” (Steenmeijer, 2001: 7). Resulta fundamental, en este punto, mencionar la génesis y contextos de la escritura de esta novela, en concreto las películas que Marías visionó en París en la Cinemateca de Henri Langlois, en los años sesenta, tal como comenta en el prólogo del libro e incluye en sus ensayos sobre cine:

Mi primera novela publicada, *Los dominios del lobo*, fue una mezcla de homenaje y parodia del cine americano de los años cuarenta y cincuenta, y decidí que para escribirla debía estar en permanente y exhaustivo contacto con el material elegido como fuente de inspiración. Así que me escapé a París porque, no existiendo el vídeo en 1969, esa ciudad ofrecía la programación incomparable de la Cinemateca de Henri Langlois (Marías, 2005: 29).

Un aire de cine se respira en las páginas de *Los dominios del lobo*, como si con la lectura del derrumbamiento de la familia Taeger el lector estuviera visionando una película en blanco y negro, escenas típicas del cine americano con argumentos que dibujan la imagen que de ellos hemos recibido a través de la gran pantalla, y que casi siempre nos trasladan a la época de la Gran Depresión, a través de historias propias del gánster, triángulos amorosos, avaricia, chantaje, corrupción, miserias, crímenes, desavenencias e ilusiones perdidas.

Central resulta “la imagen que del cine clásico de Hollywood” (Vila, 2016: 164) ofrecen sus personajes y espacios arquetípicos:

Las familias del viejo dinero de Nueva Inglaterra, el sur con su rancia aristocracia y sus pícaros y bandidos, los gangsters de Chicago, los timadores de la Costa Oeste o los detectives neoyorquinos, todos ellos desfilan por las páginas de *Los dominios del lobo* (Vila, 2016: 164).

En el estudio pionero “*Los dominios del lobo* by Javier Marías: Hollywood and Anticasticismo Novísimo”, Grohmann (2003: 165-176) reflexionó sobre el componente imitativo de la primera novela de Marías, cuyo universo creativo se centra en la imitación de películas de Hollywood y géneros cinematográficos de las décadas de 1930, 1940 y 1950: comedias, melodramas, películas de gánster y, sobre todo, cine negro (*film*

*noir*)<sup>6</sup>. A partir de estas ideas, en su estudio resalta la relación dialógica que la novela establece con el cine, al postularse como una recreación imitativa a la manera de las narraciones de Hollywood y la reescritura de esos géneros de posguerra.

La imitación y recreación de determinados géneros cinematográficos, de los cuales el cine negro<sup>7</sup> (*film noir*) es predominante, implica atesorar la herencia de su lenguaje, sus rasgos genéricos, temáticos y estilísticos, de modo que el idiolecto de estas películas se convierte en la matriz que motiva su potencial expresivo. Así se aprecia en el diálogo que Milt dirige al Señor Donnelly, impregnado del ambiente criminal nocturno característico del género negro:

“—Señor Donnelly, vamos a salir fuera a charlar. En este instante estoy apuntando a su estómago con una pistola que está en el bolsillo derecho de mi abrigo. Si hace un solo movimiento en falso o llama a alguno de sus secuaces le vacío el cargador en el vientre” (Marías, 1971: 108).

En este sentido, los juegos lumínicos que contrastan con la oscuridad<sup>8</sup> conectan *Los dominios del lobo* con el cine negro a partir de “un repertorio

---

<sup>6</sup> En el contexto hispánico, la impronta del cine negro no fue ajena a escritores cinéfilos como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Juan García Hortelano y Juan Marsé, este último a la cabeza de todos ellos en la vasta nómina (Peña-Ardid, 1991: 170; 2002: 447; Kwang-Hee, 2006; Sánchez Noriega, 2010: 7). Según ha estudiado Peña-Ardid (1991: 181), ese influjo procede más del *film noir* que de la novela negra de Hammett o de Chandler, idea que se hace extensible a la novela aquí analizada donde prevalecen las “transposiciones cinematográficas” (Marías, 2005: 30) de modelos literarios como Faulkner, Hammett, Dos Passos, O’Hara o Van Dine. En palabras de Marías (1971: 331; 2005: 30), buena parte de sus protagonistas se inspiran en actores o personajes como John Wayne, Elisha Cook Jr., Scott Carey o el Barón de Arizona.

<sup>7</sup> Prevalece la falta de acuerdo por parte de la crítica a la hora de determinar las características del cine negro, el corpus que lo compone o lo años que abarca su cronología. No obstante, se ha incidido en los claroscuros como estilo visual (Silver, 2006: 3), la presencia del crimen como eje temático (Borde y Chaumeton, 2002: 19), la violencia y el erotismo (2002: 17) o la ambivalencia moral (2002: 25). El carácter lúgubre y luctuoso del género se ha vinculado al romanticismo como estética de las tinieblas en que los personajes se dejan llevar por la codicia, la lujuria y la ambición (Highman y Greenberg, 2006: 27). Más allá del estilo visual o los aspectos temáticos, Porfirio (2006: 80) puntualizó el vínculo del cine negro con el pesimismo y la actitud existencial que cortocircuita el final feliz típico de las comedias de Hollywood.

<sup>8</sup> Otras veces los pasajes sombríos que juegan con el abanico cromático para simbolizar el enigma ante el hallazgo de un halo misterioso en la escena, se perfilan a partir de

de rasgos formales y temáticos —la noche, el farol y el “asfalto”, el sombrero, la gabardina, el laconismo del personaje en los diálogos [...]— que, a modo de puesta en escena, actualizan ciertos códigos retóricos e iconográficos” (Peña-Ardid, 1992: 217). La ficción, por su condición imitativa, deviene entonces un dispositivo intertextual a la manera de “síntesis de textos” (Grohmann, 2003: 168).

Con el fin de concretar las relaciones de esta novela con el cine, Grohmann (2003: 166-167) vinculó el capítulo primero de *Los dominios del lobo* centrado en el relato del progresivo declive de la familia Taeger y la vida de crimen y perdición a la que sucumbe, a distintos melodramas como *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) de Orson Welles, *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1942) de Richard Brooks, o *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956) de Douglas Sirk.

Reflexiona, asimismo, sobre el vínculo entre el retrato de la vida criminal de los miembros de la familia y películas como *Los hermanos Rico* (*The Brothers Rico*, 1957) de Phil Karlson, *La tigresa de Texas* (*The Bonnie Parker Story*, 1958) de William Witney, e incluso *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) de Alfred Hitchcock, si bien restándole gravedad a la intriga con la inserción de elementos cómicos en la escritura de Marías. El capítulo undécimo conecta con la estética del cine negro y, concretamente, con el asesinato misterioso que Otto Preminger narra en *Laura* (1944).

Los capítulos segundo, quinto y noveno que relatan el crimen de Osgood Perkins, su estancia en prisión y el motivo del tesoro escondido, evocan según Grohmann (2003: 167) películas de aventuras como *El tesoro de la Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) de John Huston y *Soga de arena* (*Rope of Sand*, 1949) de William Dieterle, así como la comedia *El gran robo* (*The Big Steal*, 1949) de Don Siegel y el melodrama *El buscavidas* (*The Hustler*, 1961) de Robert Rossen.

Continuando con su estudio, el capítulo 11 conecta con la estética del cine negro, concretamente con el asesinato misterioso que Otto Preminger narra en *Laura* (1944). No faltan conexiones, según Grohmann, con otras películas de gánster acerca de enemigos públicos como *Hampa dorada*

---

elementos del cine expresionista alemán, como sucede en *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) a partir de la identificación de Víctor Francés con el actor Peter Lorre en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang. Su manera de vestirse y de actuar remite a una de las imágenes más memorables de la estética expresionista alemana.

(*Little Caesar*, 1930) de Mervyn LeRoy, *El enemigo público* (*The Public Enemy*, 1931) de William A. Wellman, *Scarface, el terror del Hampa* (*Scarface*, 1932) de Howard Hawks<sup>9</sup>, *Al rojo vivo* (*White Heat*, 1949) de Raoul Walsh, o *Baby Face Nelson* (1957) de Don Siegel. De todas ellas destaca *Al rojo vivo* de Raoul Walsh, prototipo del cine negro norteamericano de la década de los cuarenta que conecta a partir del tópico de la mujer fatal con personajes como Virginia Waincott (capítulo 7) y Susan Bedford (capítulos 6-7) de *Los dominios del lobo*. La aparición de mujeres fatales (*femmes fatales*) era un rasgo dominante en los *films noir* de los años treinta y cuarenta del siglo XX (Grohmann, 2003: 167).

En el capítulo 7, Grohmann vincula la corrupción, el asesinato, la falsa acusación y la duplicidad perpetrada por una mujer infiel y su amante, y la figura del ex-convicto con el esquema del *film noir* como *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944) de Billy Wilder o *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) de Tay Gartnett (Grohmann, 2003: 167-168). La atmósfera de la novela, por su parte, evoca otros *films noir* como *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1946) de Howard Hawks, o *Luz que agoniza* (*Gaslight*, 1944) de George Cukor, así como los melodramas *Alma en la sombra* (*Rage in Heaven*, 1941) de V. S. Van Dyke o *El cuervo* (*Contratado para matar*) (*This Gun for Hire*, 1941) de Frank Tuttle (Grohmann, 2003: 168).

En una línea similar Herzberger (2011: 14) puntualizó que *Los dominios del lobo* se presenta como una novela hecha de películas, fundamentalmente detectivescas asociadas a la figura del gánster y a la estética del cine negro. En concreto, se manifiesta en la aparición de las mujeres fatales y personajes de dudosa condición heroica: el detective privado Mike Robbins (capítulo 11), el despiadado chantajista Terence Barr (capítulo 3), el estafador Wes McMullan (capítulo 7) o el gánster mafioso Taeger (capítulo 4 y 10). De este modo, según ha estudiado Mark Osteen (2013: 2) el cine negro asesta una dura crítica del sueño americano

---

<sup>9</sup> En *Scarface, el terror del hampa* (1932) destaca la inserción fílmica de las estructuras reiterativas (a veces verbales, otras musicales) que anuncian la tragedia. En palabras de Santamarina, “sobre la canción que silba Tony Camonte antes de cometer sus crímenes y sobre la moneda con la que juguetea Rinaldo en todo momento y antes de llevar a cabo sus asesinatos se funda la presencia, visual y sonora, de la muerte que gravita constantemente sobre toda la narración” (2009: 43). Tales efectos encuentran un eco en la novela a partir de los diálogos reiterativos de Osgood y los distintos pasajes de criminalidad. En la línea del género cinematográfico negro, estos procedimientos preludearán la tragedia de los Taeger.

para hacer prevalecer la desdicha, la derrota o la muerte frente a los valores triunfalistas.

Atendiendo a estos criterios, la novela mimetiza distintos géneros pasados por el tamiz de los medios audiovisuales, fundamentalmente del cine clásico de Hollywood. No obstante, la transposición no se realiza en términos de fidelidad o asunción plena del modelo, sino con una distancia irónica por la que se puede argüir el carácter paródico de los rasgos del floreciente cine de Hollywood. Personajes como el detective, el gánster, el ex-convicto o la mujer fatal (*femme fatal*) crean un particular efecto de eclecticismo, síntoma de la asimilación de estéticas cinematográficas previas y, por ende, reconocibles para el lector.

## 2. 1. Otras claves fílmicas: *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*

Aunque *Los dominios del lobo* perpetúa la estirpe de distintas películas norteamericanas, la materia fílmica se filtra en muchos casos de manera tan velada que resulta muy complejo determinar sus relaciones con el Séptimo Arte. Además, el amplio arco temporal de películas citadas abarca varias décadas (desde los años treinta hasta los sesenta<sup>10</sup>), por lo que se esbozarán las transformaciones más significativas en el arte de contar cinematográfico para reflexionar sobre el modo en que Marías acoge los códigos del Séptimo Arte.

En el recorrido diacrónico que Kozloff (1989: 37-39) traza en la narración cinematográfica, sostiene que mientras que en la narración de películas de los años cuarenta era frecuente la imitación de noticiarios, documentales, programas de radio o novelas (Kozloff, 1989: 39), surgidas al calor de distintos géneros cinematográficos (cine negro, semi-documentales, cine bélico o adaptaciones), en los años cincuenta se dio cabida al procedimiento de la *voice over*, tal como se presenta en *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (*El crepúsculo de los dioses*, 1950). Ya en los años sesenta se aprecia una ligera caída de la narratividad en el cine:

---

<sup>10</sup> Para el estudio de la transformación de la narración cinematográfica, menor interés suscitan los cambios visibles a partir de los años sesenta: al mismo tiempo que la industria norteamericana había dado prioridad al cine de aventuras y a los nuevos efectos especiales en detrimento de la narratividad, se produjo un giro en la tradición que viraba la dirección de Estados Unidos a Francia. Son los años de la *nouvelle vague*, con una nueva ola de directores que fueron críticos o guionistas, periodo en el que se realizan adaptaciones de novelas negras, hasta alzarse como un movimiento saturado por la narración (Eric Rohmer, Robert Bresson, Alain Resnais, François Truffaut y Jean-Luc Godard).

cambios en la industria y en los gustos del público, que ponen los géneros cinematográficos preeminentes durante los cuarenta en un cierto declive. Se popularizan los musicales de Broadway, se enfatizan los géneros en que prevalecen los efectos especiales y la acción.

Cercana al modelo de la narrativa clásica, *Los dominios del lobo* acoge la narratividad del arte de contar cinematográfico y asimila los moldes paradigmáticos de la narración de los años cuarenta (esencialmente el cine negro) y cincuenta (voces en off o fuera de campo a partir de la técnica narrativa de la objetivación del discurso ofrecido por un narrador externo en tercera persona):

La señorita Curzon emitió un sonido muy apagado y abrió los ojos. El abuelo Rudolph sacó el arma y comprobó si estaba muerta. Entonces fue a la cocina y cogió cuchillos de diferentes tamaños. Volvió a la salita y se los clavó, uno tras otro, en el hueco que había dejado su puñal a fin de que no se supiera con qué tipo de arma había sido asesinada (Marías, 1971: 41).

Tales estructuras cinematográficas se vislumbran en las películas sentidas como fuentes de la novela, según el testimonio de Marías en *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (2005)<sup>11</sup>. En “Todos los días llegan” (Marías, 2005: 27-33), Marías atestigua la impronta que en su primera novela perfilaron películas tan diversas como *El buscavidas* (*The Hustler*, 1961), *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet Bird of Youth*, 1962), *Desde la terraza* (*From the Terrace*, 1960), *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939), *Pasión bajo la niebla* (*Ruby Gentry*, 1952), *El magnífico bribón* (*Kaleidoscope*, 1966) y *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, 1961), sin olvidar las “transposiciones cinematográficas” (Marías, 2005:

---

<sup>11</sup> Esta obra compendia sus escritos sobre cine publicados inicialmente en prensa y, en su conjunto, conforman un material muy valioso para dilucidar las fuentes o películas que le hicieron evocar la atmósfera, situaciones, personajes y contexto histórico-social de *Los dominios del lobo*. Se trata de una antología que reúne sesenta y tres artículos cuyo eje vertebrador es el tratamiento de algún aspecto relacionado con el arte cinematográfico. Según atestiguó Núñez Díaz (2011: 134) los distintos textos compilados fueron publicados previamente en diversos medios: *Academia*, *El Semanal*, *Fantastic*, *Nickel Odeon*, *Diario 16*, *Cinemanía*, *Nosferatu* y *El País*, si bien ahora se integran en una edición a cargo de Inés Blanca y Reyes Pinzás que, además de los diversos textos periodísticos sobre cine, incluye al final del volumen las respuestas del novelista a distintos cuestionarios de la revista *Nickel Odeon* sobre sus preferencias cinematográficas.

30) de modelos literarios de la importancia de Faulkner y Hammett, Dos Passos, Van Dine y O'Hara.

Las películas norteamericanas citadas muestran a seres derrotados por la realidad, dolidos por el fracaso, en un evidente desmontaje del sueño americano. A través de estos estereotipos y clichés visuales, la novela retrata problemas sociales que se representaban en el cine de Hollywood de los años 30 y 40: el llamado sueño americano (“the great American dream”) que invitaba al progreso y al éxito a partir de la honestidad y el esfuerzo individual (Herzberger, 2011: 55).

En vínculo con la subversión del idilio en la novela, la desmitificación del sueño americano es visible en *El buscavidas* (1961), que ofrece el retrato del joven arrogante y amoral Eddi Felson al que interpreta Paul Newman, quien persigue sin descanso el éxito en las salas de billar, sin asumir su derrota en una película sobre la irremisible condición del perdedor. El personaje de Osgood Perkins puede considerarse un trasunto literario de Paul Newman en los distintos pasajes a través del diálogo lacónico entre Osgood y Finch más propicio al guion cinematográfico que a la dimensión reflexiva de la novela. Véase el ejemplo de Osgood Perkins en diálogo con Carl Finch, el jefe de la sala de billar:

—¿Sabe jugar al billar?

—Sí.

—¿Bien?

—Sí” (Marías, 1971: 119).

[...]

—¿A dónde crees que vas, muchacho?

—Me voy —contestó Osgood—. En una tarde ya he ganado mi paga de una semana. Y llevo aquí seis horas. Estoy harto.

—No te irás ahora, muchacho —dijo Finch—. Toda esta gente quiere jugar contigo.

—Ya lo harán mañana —contestó Osgood yendo hacia la puerta” (Marías, 1971: 121).

Por su parte, *Dulce pájaro de juventud* (Richard Brooks, 1962) es la adaptación de una novela de Tennessee Williams con guion de Richards Brooks sobre el drama del fracasado aspirante a actor interpretado de nuevo por Paul Newman, gigoló en el declive, héroe caído, estrella crepuscular en la estirpe de Billy Wilder en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950). El cine norteamericano se distanció del idilio y el sueño de felicidad para forjar el retrato de una realidad sórdida: el rostro



demacrado y bañado en sangre de Paul Newman cuando en las escenas finales de *Dulce pájaro de juventud* le propinan una brutal paliza, ofrece visualmente la síntesis de los sueños lastrados y de los ideales ya caídos. Esta película que inspiró a Marías (2005: 30) en la escritura de *Los dominios del lobo* plasma la atmósfera del drama sureño empañado por la derrota.

Mientras que *El buscavidas* y *Dulce pájaro de juventud* exploran la existencia alicaída del perdedor, el melodrama *Pasión bajo la niebla* (King Vidor, 1952) perfila las desavenencias de un matrimonio no bien visto socialmente, así como las relaciones verticales de poder entre ricos y campesinos, la atmósfera asfixiante de la sumisión, la turbiedad de las muertes y las acusaciones en el medio rural norteamericano, eje central en la estirpe de la Taeger.

Conectado el marco de *Los dominios del lobo* con las películas, el drama sureño en el contexto de la Guerra de Secesión vincula la novela a la atmósfera de *Lo que el viento se llevó* (con la dirección conjunta de Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939) o *Esplendor en la hierba* (Elia Kazan, 1961), a partir del retrato de los años veinte y treinta de la Gran depresión norteamericana en una localidad rural de Kansas. Esta última película resulta significativa al mostrar el drama romántico de dos jóvenes pertenecientes a esferas sociales muy distintas, aspectos que la novela de Marías subvierte al insertar el componente humorístico, es decir, la distancia de la seriedad oficial del realismo en las letras hispánicas (Grohmann, 2003: 167). Como ha señalado Pittarello, prevalecen en la obra las “parodias del género negro y sentimental” (Marías, 1996: 11).

A su vez, *Los dominios del lobo* se aleja del idealismo al ofrecer un retrato del pesimismo y la alienación del cine de Hollywood (Herzberger, 2011: 55). Ese sueño truncado de las ilusiones rotas se focaliza en la saga familiar de los Taeger en que se aprecia la desintegración física y disolución moral, incluido el escándalo del suicidio y asesinato en una atmósfera sombría donde los ideales se tornan fraude.

Esta idea se concreta en las distintas historias que engarza la novela: el joven escritor de canciones Terence Barr, quien acaba en prisión por haber cometido un asesinato; el ex—convicto Wes McMullan, quien trabaja en una granja en Minnesota y cuya vida terminará sumida en el desengaño y el asesinato; Milt Taeger, un famoso y temido gángster; Osgood Perkins, que asesinó a su jefe; San Patrick el Rural, quien asesinó y saqueó durante la guerra civil antes de que lo asesinaran; o Arthur Taeger, quien ayudó a su hermano Ed a huir por haber asesinado a su mujer

(Herzberger, 2011: 56-57). La sociedad americana, reflejo o reducto de ese sueño que había incitado al triunfo individual, deriva en una moral de dudosa benevolencia, anclada en el crimen y en la duplicidad.

## 2. 2. ¿Película narrada? ¿Guion cinematográfico? Hacia la *mise en abyme*

La extrañeza que suscita esta obra se refiere no solo a los modelos cinematográficos norteamericanos, sino también al movedizo estatuto genérico que convoca: ¿puede ser considerada novela, película contada o incluso guion cinematográfico? El carácter misceláneo, ecléctico en cuanto a la asimilación de modelos previos es una de sus deudas más directas con el mundo del cine. Lejos de resolver el interrogante, hay momentos de retórica discursiva que la acerca a una película contada, es decir, a la narración de imágenes previamente vistas en la pantalla.

*Los dominios del lobo* rescata el gusto de Marías (2005: 19) por el arte de contar historias, cuando al salir del cine solía relatar a su padre o a su hermano la historia que se había visto en la pantalla para otorgarle cierta ordenación y claridad mental. En esta línea, en el pasaje de la novela entre Osgood Perkins y Owen PacPherson, este último cuenta muchas historias para pasar el tiempo y enseñar a su amigo cuestiones esenciales de la vida. Osgood escucha las historias, al igual que en otro pasaje de la novela Susan Bedford, prototipo de la mujer fatal, trata de romper el vínculo sentimental de las estrellas de cine Arthur Taeger y Glenda Greeves<sup>12</sup>, cuando invita a Arthur a que le cuente sus penas.

En otros momentos, prevalece el molde genérico del guion cinematográfico o, más concretamente, de una “película americana de Hollywood doblada al español” (Vila, 2016: 178), es decir, un doblaje

---

<sup>12</sup> Glenda Greeves es, quizá, el personaje de mayor calado cinematográfico. Tal como aparece caracterizada en la novela, fue la estrella de cine más cotizada en el 1928 y encumbrada por admiradores y fotógrafos: “posó en diez o doce posturas diferentes, siempre con la misma sonrisa y procurando que su cabellera rubia estuviera bien iluminada por algún foco. Luego pasó al vestíbulo del cine ante las protestas de sus fanáticos admiradores” (Marías, 1971: 133). Su casa situada en Beverly Hills, la ciudad de Los Ángeles donde vivieron estrellas de Hollywood como Bette Davis, Joan Crawford, Ava Gardner, Gene Tierney, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe o Gena Rowlands, evoca este escenario cinematográfico mitificado por los novísimos —el poemario *La muerte en Beverly Hills* (1968) de Pere Gimferrer— y central en las películas de Hollywood.

cinematográfico en español traducido de su original inglés a partir de los diálogos estereotipados:

—Está bien, chico, está bien. Esto era un calentamiento. Vamos de nuevo.

[...]

—Vamos a cambiar de mesa.

—Eso no puede ser, George —dijo Finch—. Esta es la mesa para apostar contra la casa.

—Vamos a cambiar —le contestó el joven—. No me fío de la mesa (Marías, 1971: 121).

El diálogo con que ejemplificamos transcurre en un salón de billar, escenario que convoca las imágenes visuales de *El buscavidas* (Marías, 2005: 48), la rivalidad entre jugadores y el mundo del perdedor. En el pasaje prevalece la imitación del diálogo cinematográfico orientado a crear un efecto de “desfamiliarización” (Grohmann, 2002: 35) y ruptura de los límites entre géneros artísticos.

Como ha puntualizado Vila (2016: 176), otras veces los diálogos parecen provenir del acervo de mil comedias sentimentales:

—Buenas noches, señorita Curzon —dijo el abuelo con voz pomposa—. Me he permitido el atrevimiento de traerle un obsequio navideño. Es poca cosa. Para que tomemos unas copas juntos. —Y sacó de debajo del abrigo una botella de champagne.

—Oh, no debió haberse molestado, es usted demasiado amable, señor Taeger —dijo la señorita Curzon, y añadió haciéndose a un lado para dejarle entrar—: Pase, por favor (Marías, 1971: 39).

La interacción tan profunda entre literatura y cine adquiere sus más altas cotas a partir del componente metaficcional o de *mise en abyme* del capítulo séptimo. Como se revela en el último párrafo, el pasaje es la narración de una película cuyas estrellas —ahora actores de Hollywood— son los personajes que protagonizan los capítulos 6 y 8. Arthur Taeger y Glenda Greever materializan la idea del matrimonio y del conflicto conyugal, acercando la novela a la naturaleza del cine —podría ser un guión cinematográfico— por su condición de artefacto imitativo de un hipotexto cinematográfico que la novela reproduce. De hecho, la novela relata el visionado de la película *Pasión ilimitada* protagonizada por los actores Glenda Greeves y Arthur Taeger, dirigida por Winston Zuckert:

Sonaron muchos aplausos correspondidos por gentiles inclinaciones de cabeza de la actriz, el productor y el director, y se sentaron en las últimas filas. Se abrió el telón y en la pantalla se vio proyectado: Producciones Brophy presenta *Pasión ilimitada*, con Glenda Greeves y Arthur Taeger, dirigida por Winston Zuckert (Marías, 1971: 135).

Actores y director ven proyectada la película, escena novelesca de la que se deriva una reflexión sobre el éxito ante la reacción del público. Más adelante, la *mise en abyme* con que finaliza la obra revela “que toda la narración forma parte de una película que el espectador/lector ha presenciado/leído” (Vila, 2016: 177). De modo similar a *Pasión ilimitada*, es central la presencia de *Muerte en el bosque*, artefacto meta-cinematográfico que funciona como película intercalada en *Los dominios del lobo* (Marías, 1971: 183-225). En este marco los actores Glenda Reeves y Arthur Taegger interpretan de nuevo sus papeles como si formaran parte no de una novela sino de una película que ellos —al mismo tiempo actores y espectadores— contemplan.

En síntesis, la capacidad de la novela para dialogar con el cine ofrece un amplio abanico de posibilidades. Prevalece, por una parte, la emulación de procedimientos relacionados con la iconicidad del nuevo arte y aspectos técnicos como el primer plano o los movimientos de cámara: “Mientras Herb Rowe hablaba, hubo un movimiento de cámara hacia una ventana y se vieron los rascacielos” (Marías, 1971: 329). Por otra, es constante la puesta en escena de películas (como *Pasión ilimitada* o *Muerte en el bosque*) que los personajes-actores (Arthur Taeger y Glenda Greeves) de la novela están rodando y visualizan en la pantalla. Estos elementos se insertan en la obra a partir de una fuerte codificación genérica —el cine negro o el melodrama— y otras fórmulas narrativas que borran las huellas del sujeto enunciador, como el objetivismo de la cámara que filma la realidad y los diálogos ágiles propios de la cinematografía norteamericana.

## CONCLUSIONES

En estas páginas se ha explorado la presencia del cine como modo de repensar la tradición hispánica en la escritura de Javier Marías. Una vez situado el contexto de la narrativa de los años setenta, la ebullición literaria

de los novísimos y la recuperación del arte cinematográfico, se ha vislumbrado el desafío que *Los dominios del lobo*, la primera apuesta literaria de Marías, publicada en 1971, supuso en el panorama literario hispánico. El cine norteamericano de la Edad Dorada de Hollywood que el escritor amolda en esta obra responde a un impulso de la ficción hispánica en el contexto dictatorial, para trascender los cánones de la escritura realista que solían asociarse al franquismo y, por extensión, a las ideas de patriotismo, nación, casticismo, mimesis y costumbrismo.

Esta mirada ajena al realismo de la tradición hispánica se concreta en esta novela inaugural a partir de la imitación de formas, estilos y géneros cinematográficos foráneos (sobre todo el *film noir* norteamericano). La imitación como forma de *progymnasmata* quizá sea el estadio inicial de todo artista, quien asume materiales preexistentes y los reformula cuando aún no ha alcanzado la madurez de su estilo. Asimila así personajes estereotipados del cine norteamericano, escenarios del sur de los Estados Unidos y géneros cinematográficos como el *film noir* o el melodrama para materializar este ejercicio de emulación de modelos previos.

En la integración de referentes cinematográficos, se ha argumentado que *Los dominios del lobo* —también su novelística posterior— presenta un marcado sesgo cosmopolita y, en palabras de Scharm (2009: 285), permite sin recurrir a la política “expresar indirectamente su rechazo a la vida política y cultural propagada por la España oficial”. El cine americano adviene entonces como mecanismo liberador en contra de la política institucionalizada del régimen franquista, esto es, “antídoto contra el folclorismo español” (Scharm, 2009: 285). Tal como se ha constatado, en este aspecto converge buena parte de la crítica al reflexionar sobre el lugar de Javier Marías en el canon hispánico, en virtud de su ruptura con los moldes del realismo y costumbrismo propios de la literatura española bajo los auspicios del franquismo (Labanyi, 2000: 66; Steenmeijer, 2000: 140; Grohmann, 2003: 171; Cuñado, 2004: 10-16; Vila, 2016: 64).

Las dialécticas entre tradición y modernidad, imitación y originalidad que, según Aparicio Maydeu (2013) definen la *gramática de la tradición* en la cultura contemporánea son constantes en esta novela articulada sobre la tensión entre continuidad y ruptura. Desde estas consideraciones, aunque la atmósfera que impregna la obra capta la mirada de un mundo contemplado en la pantalla, logra distanciarse de las películas sentidas como modelo a partir del sello de originalidad que ofrecen el humor y la parodia como toma de distancia. De hecho, aunque Marías vio las películas citadas en los ensayos sobre cine (2005) y situadas como fuentes de la

novela, la influencia de una obra, género o estética excede los estrechos perfiles de la adaptación para convertirse en icono de una época —el esplendor cinematográfico de Hollywood— que la novela homenajea.

Leída bajo este prisma, *Los dominios del lobo* constituye un ejemplo único sobre la importancia del cine de Hollywood en la narrativa de Marías, no solo por lo que implica de aprendizaje literario, sino también porque sienta las bases de un estilo visual que seguirá presente en su posterior trayectoria literaria<sup>13</sup>. A la luz de este balance, la novela se hace eco de una tradición foránea erigiéndose como una obra inclasificable no solo por su indeterminación genérica (¿novela? ¿guion de cine? ¿película narrada?), sino también por el protagonismo pleno que adquiere el cine norteamericano, molde imitativo, pastiche paródico que la aproxima más a una obra traducida al español que un hallazgo hispánico autóctono.

En síntesis, el artículo ofrece una aproximación a la escritura de Marías centrada en la presencia del cine de Hollywood en *Los dominios del lobo*, obra inaugural e injustamente olvidada y desconocida. Este nuevo modo de leer literatura implica un conocimiento riguroso de los códigos estéticos de estirpe cinematográfica y, al mismo tiempo, abre nuevas líneas de investigación en el marco de la influencia del cine sobre la narrativa hispánica reciente.

## BIBLIOGRAFÍA

Aparicio Maydeu, Javier (2013), *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid, Alianza.

Barella, Julia (1981), “Poesía en la década de los setenta: en torno a los Novisimos”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 410, p. 4.

Benson, Ken (1994), “El postmodernismo y la narrativa española actual”, en José Ángel Fernández (ed.), *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, La

<sup>13</sup> Puede advertirse la presencia de *Macbeth* (1948) de Orson Welles en *Corazón tan blanco* (1992); de *Recuerdo de una noche* (1940) de Mitchell Leisen y *Campanadas a medianoche* (1965) de Orson Welles en *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994); de *La ventana indiscreta* (1954) y *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock en el ciclo de Oxford (2002-2007) y *Así empieza lo malo* (2014); y de *El regreso de Martín Guerre* (1982) de Daniel Vigne en *Berta Isla* (2017) (López-López, 2019: 125).

Coruña, Universidad de La Coruña, pp. 55-72.

Borde, Raymond y Chaumeton, Etienne (2002), *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)*, Estados Unidos, City Lights Publishers.

Candeloro, Antonio (2016), *Javier Marías y el enigma del tiempo*, Murcia, Universidad de Murcia.

Castellet, Josep Maria (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix Barral.

Cuñado, Isabel (2004), *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*, Amsterdam/New York, Rodopi.

Gimferrer, Pere (1985), *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.

Gimferrer, Pere (1986), *La muerte en Beverly Hills*, Madrid, El Bardo.

Gracia, Jordi (2001), *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras de la democracia española*, Madrid, Edhasa.

Grohmann, Alexis (2002), *Comings into One's Own. The Novelistic Development of Javier Marias*. Amsterdam, New York, Rodopi.

Grohmann, Alexis (2003), "Los dominios del lobo by Javier Marías: Hollywood and *anticasticismo novísimo*", en Federico Bonaddio y Xon De Ros (eds.), *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*, Oxford, Legenda, pp. 165-176.

Grohmann, Alexis (2011), *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*, Amsterdam-New York, Rodopi.

Herzberger, David K. (2011), *A companion to Javier Marías*, Woodbridge, Tamesis.

Highman, Charles y Greenberg, Joel (2006), "Noir Cinema", en Alain Silver y James Ursini (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva Jersey, Limelight, pp. 27-36.

- Kwang-Hee, Kim (2006), *El cine y la novelística de Juan Marsé*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Kozloff, Sarah (1989), *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Estados Unidos, University of California Press.
- Labanyi, Jo (1995), “Postmodernism and the Problem of Cultural Identity”, en Helen Graham and J. Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies*, Oxford, Oxford University Press, pp. 396-406.
- Labanyi, Jo (2000), “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction on the Post-Franco Period”, en Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 65-82.
- López-López, Carmen María (2015), “El cine como clave cultural y hermenéutica en la narrativa de Javier Marías: una lectura de *Así empieza lo malo*”, en Fidel López Criado (ed.), *La diversidad en la literatura, el cine y la prensa española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, pp. 287-294.
- López-López, Carmen María (2017), “Reescribir el *Vértigo* (*De entre los vivos*): la impronta cinematográfica de Hitchcock en *Así empieza lo malo*, de Javier Marías”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26, pp. 269-290.
- López-López, Carmen María (2018), “Películas sin voz y otros insomnios: Claves fílmicas en *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías”, en David García Ponce, Laura Pache Carballo y Christian Snoey Abadías (eds.), *El texto de las mil caras. Hibridismo y nuevas tendencias en la literatura española e hispanoamericana*, Sevilla, Renacimiento, pp. 83-97.
- López-López, Carmen María (2019), *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.



- Marías, Javier (1971), *Los dominios del lobo*, Madrid, Alfaguara.
- Marías, Javier (1991), *Pasiones pasadas*, Madrid, Alfaguara.
- Marías, Javier (1992), *Vidas escritas*, Madrid, Alfaguara.
- Marías, Javier (1993), *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela.
- Marías, Javier (1996), *El hombre que parecía no querer nada*, ed. E. Pittarello, Madrid, Espasa-Calpe.
- Marías, Javier (1997), *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Alfaguara.
- Marías, Javier (2005), *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Marías, Javier (2008), *A propósito de un tal Javier Marías*, Barcelona, De Bolsillo.
- Marías, Javier (2014a), *Así empieza lo malo*, Madrid, Alfaguara.
- Marías, Javier (2014b), “El triunfo del prófugo”, *Babelia*, 1.207, p.2.
- Marí, Jorge (2003), *Lecturas espectaculares. El cine en la novela española desde 1970*, Estados Unidos, Ediciones Libertarias.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2004). *Voces contemporáneas*, Barcelona, El Acantilado.
- Miller, Stephen (2001), “The Spanish Novel from Pérez Galdós to Marías: Tradition and Nescience, Rupture and Europeanization”, *South Central Review*, 18, pp. 45-65.
- Morris, C. B. (1993), *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Junta de Andalucía-Filmoteca de Andalucía.
- Monegal, Antonio (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen*

*en las vanguardias artísticas*, Madrid, Tecnos.

Núñez Díaz, Pablo (2011), *Las colaboraciones de Javier Marías en la prensa. Opinión y creación*, Madrid, UNED.

Osteen, Mark (2013), *Nightmare Alley: Film Noir and the American Dream*, Baltimore, John Hopkins University.

Peña Ardid, Carmen (1991), “La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica”, *Cuadernos de investigación filológica*, 17, pp. 169-191.

Peña-Ardid, Carmen (1992), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.

Peña-Ardid, Carmen (2002), “Intertextualidad e intermedialidad. Pensar el cine desde la novela”, *Cuadernos de la Academia*, 11-12, pp. 447-470.

Pérez Bowie, José Antonio (1996), *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*, Salamanca, Librería Cervantes.

Pfeiffer, Michael (1999), *El destino de la literatura*, Barcelona, El Acantilado.

Porfirio, Robert (2006), “No Way Out: Existencial Motifs in the Film Noir”, en Alain Silver y James Ursini (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva Jersey, Limelight, pp. 77-94.

Romo Feito, Fernando (2005), *La retórica. Un paseo por la retórica clásica*, Barcelona, Montesinos.

Sánchez Noriega, José Luis (2010), “De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos fílmico-literarios”, *ARBOR. Pensamiento y Cultura*, 741, pp. 5-23.

Santamarina, Antonio (2009), *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza.

- Scarlett, Elizabeth (2004), “Victors, Villains and Ghosts: Filmic Intertextuality in Javier Marías's *Mañana en la batalla piensa en mí*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28, 2, pp. 391-410.
- Scharm, Heike (2009), “Javier Marías, monarca del tiempo: de la estética novísima hacia el compromiso ético”, en Enric Bou y Elide Pittarello (eds.), *(En)claves de la Transición*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuet, pp. 283-308.
- Scharm, Heike (2013), *El tiempo y el ser en Javier Marías: el Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger*, Amsterdam / New York, Rodopi.
- Silver, Alain (2006), “Introduction”, en Alain Silver y James Ursini (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva Jersey: Limelight, pp. 3-15.
- Steenmeijer, Maarten (2000), “El tabú del franquismo vivido en la narrativa de Mendoza, Marías y Muñoz Molina”, en Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 139-155.
- Steenmeijer, Maarten (ed.) (2001), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam-Nueva York, Rodopi.
- Utrera, Rafael (1981), *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- Vila Sánchez, José Antonio, *El estilo sin sosiego: La génesis de la poética integradora de Javier Marías 1970-1986*, en <https://repositori.upf.edu/handle/10230/25749> (12-09-2019).

## FILMOGRAFÍA

- Brooks, Richard (1962), *Dulce pájaro de juventud*, Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer.
- Fleming, Victor, Cukor, George & Wood, Sam (1939), *Lo que el viento se*

*llevó*. Estados Unidos, Selznick International Pictures / MGM.

Ford, John (1939), *La diligencia*, Estados Unidos, United Artists.

Ford, John (1952), *El hombre tranquilo*, Estados Unidos, Republic Pictures.

Hitchcock, Alfred (1958), *Vértigo*, Estados Unidos, Paramount Pictures.

Kazan, Elia, *Esplendor en la hierba*. Estados Unidos: Warner Bros. 1961.

Mankiewicz, Joseph Leo (1947), *El fantasma y la señora Muir*, Estados Unidos, 20th Century Fox.

Rossen, Robert (1961), *El buscavidas*, Estados Unidos, 20th Century Fox.

Vidor, King (1952), *Pasión bajo la niebla*, Estados Unidos, Bernhard-Vidor Productions.

Welles, Orson (1965), *Campanadas a medianoche*, España, Coproducción España-Suiza-Francia.

Wilder, Billy (1950), *El crepúsculo de los dioses*, Estados Unidos, Paramount Pictures.

Wilder, Billy (1960), *El apartamento*, Estados Unidos, United Artists.