

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

—  
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

MAYO 2023

## **IN MEMORIAM JAVIER MARÍAS** **EL FANTASMA Y EL SEÑOR MARÍAS**



ORGANIZA\_

CÁTEDRA "FEDERICO GARCÍA LORCA"  
CINECLUB UNIVERSITARIO UGR/  
AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"



EN  
**LA CAPILLA**  
entrarán ver-  
ras obras de  
en muebles,  
ros, manto,  
porcelanas,  
Al mismo  
po que po-  
vender cuan-  
lese con la  
ridad que e-  
lará satisfecho  
ntezuelas, 14

---

**tares**

**A GRANADA.**  
Inserta en el  
o del Ejército  
o al Gobierno  
comandante de  
Rodríguez Leal.

---

**Avisos**

rá con un apa-  
**RAYOS X.**



**El Cine - Club celebró  
su primera sesión**

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada, celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el  
mero de es  
han sido t  
corruptos d  
cias a todo  
Igualmen  
muy noble  
sús que tu  
en reverenc  
a todos los  
mente a la  
lesianos, Te  
gios de er  
que no cit  
han acudid  
nuestros ac  
Rendidas  
granadina,  
parroquiale  
tísimas au  
muy especi  
cuelas Nor  
entusiasmo,  
veterana A  
rio, tan ca  
dos  
No quise  
mos colabor  
tiguos Alur  
día de este  
ron el hon  
líquidas a p  
lo hicieron  
Gracias a  
molesto si  
La Escue  
Escuela Pie  
ble recuerd  
comunicado  
Roma.  
Y, junta  
agradecimie  
modo espec  
Que se a  
res esta de  
que estudie  
gía y, lo q  
practiquen.  
más que ul  
colaborar d  
geilizadora  
la Santa Ig  
Gracias a  
que han ve  
que se ha  
nas para d  
dre. Tambié  
tiane que e  
turado de  
A todos:

*La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada*  
Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".  
Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

MAYO 2023

## **IN MEMORIAM JAVIER MARÍAS EL FANTASMA Y EL SEÑOR MARÍAS**

MAY 2023

*IN MEMORIAM JAVIER MARÍAS  
THE GHOST AND MR. MARÍAS*

**Lunes 22 / Monday 22th 20:30 h**

### **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR**

(Joseph L. Mankiewicz, EE.UU., 1947) [104 min.]

(*THE GHOST AND MRS. MUIR*) v.o.s.e.  
/ OV film with Spanish subtitles

Antes de la proyección, José Manuel Ruiz, director de la cátedra “Federico García Lorca”, leerá el relato “No más amores” de Javier Marías.

*Before the screening, José Manuel Ruiz, director of the “Federico García Lorca” Chair, will read the story “No more love affairs” by Javier Marías*

Organiza:  
Cátedra “Federico García Lorca”  
CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

SALA MÁXIMA del ESPACIO  
V CENTENARIO (Av. de Madrid)  
ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO  
*THE ASSEMBLY HALL IN THE ESPACIO*  
V CENTENARIO (Av. de Madrid)  
FREE ADMISSION UP TO FULL ROOM

---

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

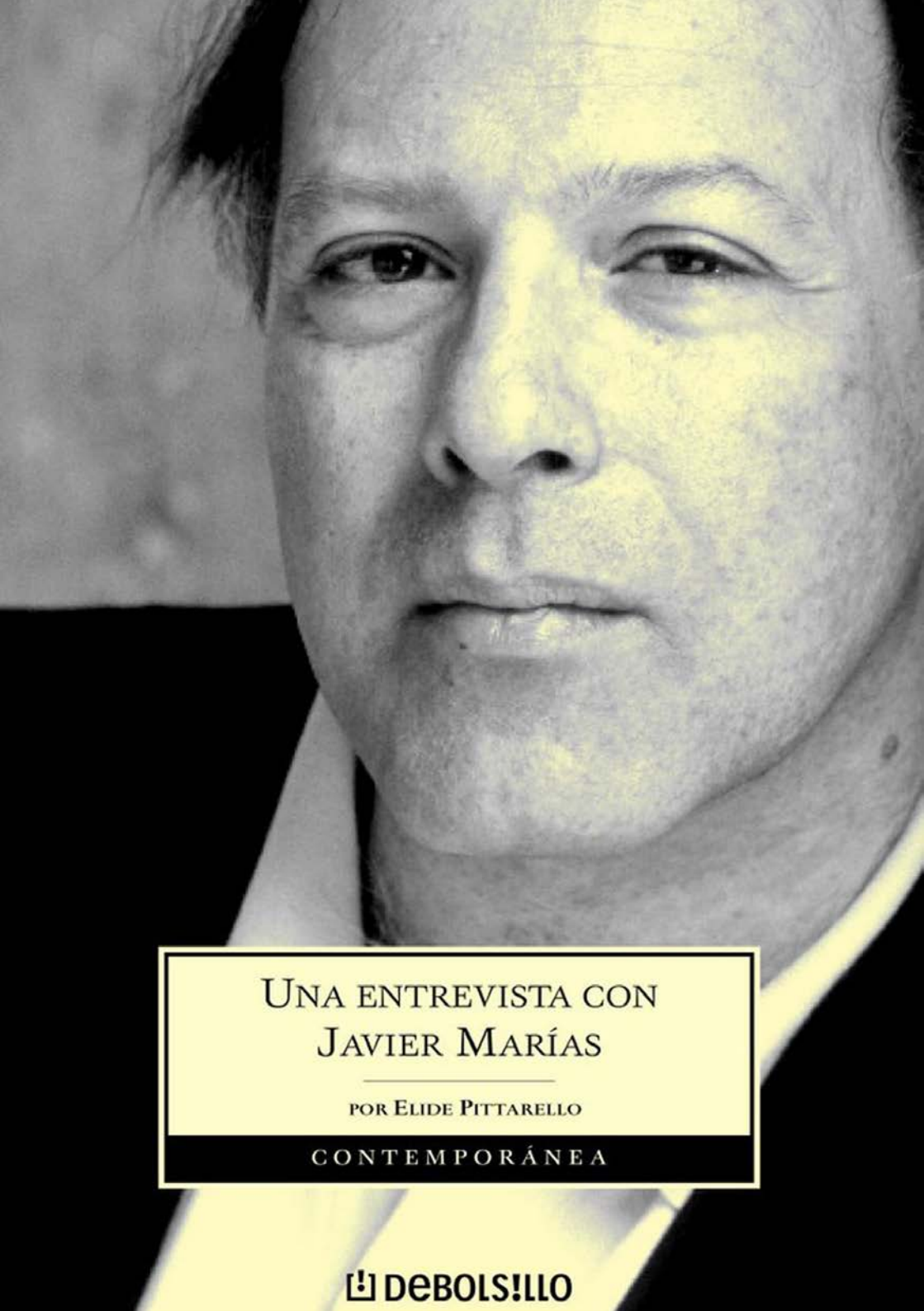
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE  
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS





A black and white close-up portrait of a man, identified as Javier Marías, looking directly at the camera with a neutral expression. He is wearing a dark suit jacket and a light-colored shirt. The lighting is soft, highlighting the texture of his skin and the details of his facial features.

UNA ENTREVISTA CON  
JAVIER MARÍAS

---

POR ELIDE PITTARELLO

CONTEMPORÁNEA

 **DEBOLSILLO**



**Elide PITTARELLO:** (...) Dijiste (...) que el narrador, en tanto que cuenta una historia, asume el punto de vista del pasado, anticipa su propia muerte.

**JAVIER MARÍAS:** *Si no recuerdo mal, eso he explicado hablando sobre todo de la figura del fantasma, como un punto de vista excelente para contar algo. El fantasma -hablo de fantasmas literarios, claro está, si existieran fantasmas sería estupendo, sería ameno: gente con cosas que contar, probablemente, siempre- es alguien que no solamente conoce ya el final de la historia cuando la cuenta, sino que es alguien al que -al no estar ya, al haber muerto ya- nada le puede pasar, nada le puede ocurrir, porque todo lo que le tenía que pasar ya le pasó, y al mismo tiempo es alguien que no participa de ningún tipo de indiferencia. La figura literaria del fantasma -y la cinematográfica también- es una figura que si ronda por ahí, sea con cadenas y sábanas o no, es porque de alguna forma aún le sigue importando lo que suceda después de que él ya no está con las personas a las que dejó. Es alguien que está y no está, por un lado no participa, pero se siente involucrado en lo que sigue ocurriendo, conoce el final o por lo menos su final, es, decir desde el punto de vista del muerto, del muerto que sin embargo puede contar. Lo he utilizado incluso en algún cuento en que la figura del narrador representa un fantasma, alguien muerto que cuenta la historia ya a salvo, entre comillas, de que le pueda ocurrir nada más y al mismo tiempo con el conocimiento pleno de lo que ha sucedido y pudiéndola contar con la conformidad de quien ya además no puede cambiar las cosas, de quien ya no puede intervenir. Pero al mismo tiempo es alguien -insisto- que no es indiferente a lo que está, contando. Es un buen punto de vista (...).*

**Texto (extractos):**

*Elide Pittarello, Una entrevista con Javier Marías, Debolsillo, 2006*







Lunes 22

20:30 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

## EL FANTASMA Y LA SRA. MUIR (1947) EE.UU. 104 min.

**Título orig.-** The ghost and Mrs. Muir.

**Director.-** Joseph Leo Mankiewicz.

**Argumento.-** La novela "The ghost of Captain Gregg and Mrs. Muir" (1945) de Josephine A.C. Leslie ("R.A. Dick").

**Guion.-** Philip Dunne.

**Fotografía.-** Charles Lang (B/N).

**Montaje.-** Dorothy Spencer.

**Música.-** Bernard Herrmann.

**Productor.-** Fred Kohlmar.

**Producción.-** Twentieth-Century Fox.

**Intérpretes.-** Gene Tierney

(*Lucy Muir*), Rex Harrison

(*capitán Daniel Gregg*), George

Sanders (*Miles Fairley*), Edna Best

(*Martha*), Vanessa Brown (*Anne*

*Muir*), Natalie Wood (*Ann, niña*),

Anna Lee (*sra. Fairley*), Robert Coote

(*Coombe*), Isabel Elsom (*Angélica*),

Victoria Home (*Eva*), Whitford Kane

(*Sproule*). **Estreno.-** (EE.UU.) junio

1947 / (España) enero 1974 (tv).



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*1 candidatura al Óscar: Fotografía*

*Película nº 4 de la filmografía de Joseph L. Mankiewicz (de 20 como director)*

**Música de sala:**

**El fantasma y la señora Muir**

*(The ghost and Mrs. Muir, Joseph L. Mankiewicz, 1947)*

Banda sonora original de **Bernard Herrmann**

“El recuerdo más vivo que conservo es el de Rex Harrison diciéndole adiós a la viuda. Expresa el sentimiento por la vida maravillosa que habrían podido conocer juntos. Está el viento, el mar, la búsqueda de algo del otro y las decepciones que se encuentran (...).”

Joseph L. Mankiewicz

**EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR** lleva mucho más lejos que otras películas suyas, la reflexión de Mankiewicz sobre la presencia obsesiva del pasado en el presente y sobre el transcurso del tiempo, sólo que en este caso dicha reflexión se encuentra felizmente contaminada por la fuerza arrolladora del deseo y de la ilusión. El arrastre de ambos, el empuje sutilmente humorístico y apasionadamente romántico del relato, la melancólica añoranza de una felicidad que no pueden alcanzar a riesgo de borrar los difusos límites entre la vida y la muerte, generan una bellísima reivindicación del deseo, que por su fuerza transgresora, más allá de la realidad, no hubiera desdeñado firmar ningún surrealista (...).

Poco a poco, el paso de los años ha otorgado un culto especial -y si no, que se lo digan al escritor Javier Marías-, a esta admirable combinación de humor, *fantastique* y romanticismo, que surge en los primeros años en la andadura de Joseph L. Mankiewicz, antes de que el cineasta se insertara en el ámbito de una producción dominada por una mirada intelectualizada, Por el contrario, **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR** es una feliz rareza en la andadura de un cineasta, que quizá y de manera inconsciente, optó por dejarse llevar por un diseño de producción, y un cuadro técnico y artístico en auténtico estado de gracia. No se sabe si admirar más el guion de Philip Dunne -una de las pocas ocasiones en que Mankiewicz no lo firmó en su filmografía-, la elegancia que desprende la iluminación de Charles Lang, el inolvidable envoltorio que le brinda el fondo sonoro de Bernard Herrmann o, en definitiva, la insuperable química establecida por su pareja protagonista, una Gene Tierney de la que casi no se aprecia el enorme *tour de force* que ofrece su personaje -evolucionando de joven viuda hasta su vejez-, y un Rex Harrison que casi, casi de un fotograma a otro, pasar de ser insolente a entrañable.

En una obra que se aprecia con la delicadeza de la mirada cómplice, uno podría destacar elementos que casi escapan al análisis, hechizado ante una historia que prende en el espectador con tanta fuerza como serenidad. Me refiero con ello a la importancia que revisten los finales de cada secuencia, por lo general cerradas en sendos fundidos en negro. A la sutileza con la que se articula el tono del relato, desde sus iniciales pinceladas *fantastiques* -la iluminación del rostro



del lienzo del *capitán* que encarna Harrison-, la hermosa transición que presenta ese poste con el nombre de la hija de la protagonista, como oportuna metáfora de la permanencia ante el paso del tiempo. Conceptos como el amor por encima del elemento físico, la importancia de compartir para sentir algo en común -ese libro que redactará el marino a *Lucy*-.

La imposibilidad de sentir la misma proyección del amor entre dos seres de dimensiones diferentes -la desoladora secuencia en la que Harrison renuncia a la relación con *Lucy* (Tierney), para dejarla que viva la experiencia física del mismo con el oportunista que encarna el gran George Sanders- .

Entre tanta delicadeza, pudor, complicidad y sensibilidad, hay en el film de Mankiewicz un momento que estremece y perturba. Es aquel en el que la hija de *Lucy*, ya mayor, le recuerda a su madre -que tiene la vivencia con el fantasma como un sueño-, que ella también vio a aquel espectro. Tierney mira al frente, superada y cómplice con el espectador, rememorando algo que ni la orden de su amado logró borrar del todo en su alma. Será el preludio de una conmovedora conclusión, serena, emocionante y esperanzadora, culminando no solo la inesperada obra cumbre de Mankiewicz sino quizá, uno de las más hermosas historias de amor jamás rodadas (...).

**Textos (extractos):**

Carlos F. Heredero, **Joseph L. Mankiewicz**, col. "Directores de cine" nº 21-22, ed. JC, 1985. Juan Carlos Vizcaino Martínez, "El fantasma y la señora Muir", en sección "Home Cinema", rev. Dirigido, septiembre 2017.

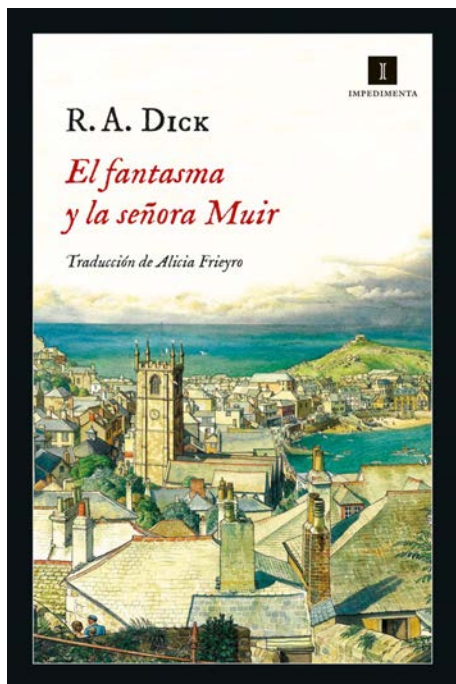


(...) Cuarta película realizada por Joseph L. Mankiewicz tras **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946), **Solo en la noche** (*Somewhere in the night*, 1946) y **El mundo de George Apley** (*The Late George Apley*, 1947), **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MIUR** es una nueva demostración de cómo en ocasiones hay que mantener ciertas reservas y procurar no tomarse al pie de la letra las declaraciones que los cineastas hacen en torno a sus propios films, so pena de incurrir en conclusiones equivocadas. Por otro lado, tampoco hay que creer que todo lo que declaraba Mankiewicz, que pasa por ser el realizador “inteligente” por antonomasia del Hollywood clásico, era siempre acertado: el firmante de **Eva al desnudo** había llegado a despotricar contra cineastas muy superiores a él, adoptando una imperdonable postura de intelectual pagado de sí mismo<sup>1</sup>. Aclarado esto, Mankiewicz consideraba sus cuatro primeras películas con cierta displicencia, sobre todo porque en las tres últimas no intervino en el guion de una manera significativa<sup>2</sup>.

1 De Raoul Walsh, concretamente, afirmó que no era más que un artesano que filmaba a la caballería en un plano, a los indios en otro, y cómo a continuación se daban de cara.

2 “Técnicamente tenía muchas cosas que aprender, y de hecho no tenía ninguna gana de escribir durante este periodo de aprendizaje. Sólo deseaba forjar las herramientas que me permitieran volver más tarde a lo que quería escribir... son películas de un joven director aprendiendo su oficio”.





Es una lástima que su principal responsable tuviera en tan relativa estima **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR**, que para mi gusto se encuentra entre lo mejor y más bello de su director. Basada en una novela de R.A. Dick, seudónimo de la escritora Josephine A.C. Leslie (1898-1979) que lamento desconocer, sobre todo a la vista de la magnitud de la película, **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR** me parece una obra extraordinaria por múltiples razones, una de ellas su particular indefinición genérica, situada entre géneros perfectamente reconocibles como la comedia, el fantástico y el melodrama romántico, pero al mismo tiempo sin decidirse por ninguno en concreto y haciendo de esa misma indefinición cláusula de estilo.

Las primeras escenas de **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR**, que describen cómo la joven viuda *Lucy Muir* (Gene Tierney) decide abandonar a su suegra y su cuñada y buscarse una nueva casa junto al mar para ella, su hijita *Anne* (Natalie Wood) y su criada *Martha* (Edna Best), tienen el sabor característico del melodrama hollywoodiense de la época.

Es a partir de la secuencia en la que *Lucy*, acompañada por el administrador de fincas *Coombe* (Robert Coote), visita la casa del acantilado donde finalmente se instalará, cuando se produce la irrupción de lo fantástico: un siniestro retrato al óleo del capitán *Daniel Gregg* (Rex Harrison), el anterior propietario de la finca, y una carcajada fantasmal que obliga a *Lucy* y *Coombe* a huir precipitadamente del lugar, cambian la tesitura del relato. La misma se mantiene por lo menos hasta la crucial secuencia de la primera conversación, que se produce en la cocina, entre *Lucy* y el espectro del capitán *Gregg*, momento resuelto por Mankiewicz con extraordinaria seguridad y aplomo en la puesta en escena: el fragmento, inicialmente *fantastique* (una mujer que habla con la sombra de un difunto), se transforma paulatinamente en comedia a medida que el diálogo entre ambos personajes va adquiriendo tintes progresivamente cotidianos.



El tono cómico se mantiene en las siguientes escenas entre *Lucy* y el espectro, todas excelentes, dejando paso paulatinamente a un retorno de lo melodramático en lo relativo a la posterior relación que se establece entre *Lucy* y *Miles Fairley* (George Sanders), un hombre que parece pretender sinceramente el amor de la protagonista hasta que esta última descubre que en realidad está casado. El tono fantástico asoma de nuevo en las hermosas escenas finales, en las que la anciana *Lucy Muir* hace balance de su existencia y termina muriendo en soledad, momento en el que reaparece el fantasma del *capitán Gregg* para llevarse consigo el alma de su enamorada.

Esta admirable alternancia genérica encaja perfectamente, a mi entender, con el sentido general del film. Viendo **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR** desde el punto de vista de su adscripción a los géneros que la componen, se percibe un empleo deliberado de los mismos por parte de Mankiewicz de cara a perfilar el sentido profundo del relato. Piénsese que la película narra la historia de una mujer prematuramente viuda, sola y con una hija nacida de un matrimonio en el que no hubo auténtico amor, que se aísla de la mezquindad del mundo en un rincón olvidado y que termina fracasando en su intento de rehacer sentimentalmente su vida.

En este sentido, el fantasma del *capitán Gregg* puede tanto ser alguien real como un reflejo de su inconsciente insatisfecho: una representación imaginaria de ese amor perfecto, ese amante ideal que nunca conoció y que se le aparece en un momento crucial de su vida (le dicta un libro de memorias con cuyas ventas podrá resolver sus problemas económicos), desaparece cuando ya no necesita su apoyo moral (*Lucy* es cortejada por *Miles Fairley*) y vuelve a aparecer en el momento final de su existencia. No por casualidad, la primera manifestación sobrenatural del fantasma del marino está resuelta con un admirable plano en cámara móvil que relaciona la imagen de *Lucy* dormida con una ventana abierta, expresión subliminal de su deseo insatisfecho, y con un reloj, símbolo inequívoco del paso del tiempo y los estragos que lleva consigo: es la representación de un anhelo de fantasía, de algo que alegre el drama de una mujer solitaria. **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR** se erige, de este modo, en un bellissimo y poético retrato femenino (...).

**Texto (extractos):**

Tomás Fernández Valentí, "El fantasma y la señora Muir", en dossier "La comedia clásica americana (y 3ª parte)", rev. Dirigido, junio 2003.









Contemporánea

**JAVIER  
MARÍAS**  
Vida del  
fantasma

DEBOLSILLO

*Creo que si tuviera que elegir sólo una, esta sería mi película favorita.<sup>1</sup>*

**EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR** tiene una particularidad que seguramente pocas otras películas comparten con ella: uno desea desesperadamente la muerte de la protagonista, contra la cual, sin embargo, no tiene nada. Al contrario: el personaje interpretado por Gene Tierney, *Lucy Muir*, es alguien que resulta simpático y conmovedor desde su primera aparición en escena, cuando, viuda desde hace un año, decide abandonar a sus antipáticas cuñada y suegra e irse a vivir junto al mar con su hija pequeña, *Anna* (Natalie Wood), y una vieja criada que ella aportó al matrimonio, *Martha* (Edna Best). Con el dinero de unas acciones que le legó su marido, el difunto *Edwin Muir*, comprará una casa en Whitecliff-by-the-Sea. Ese primer momento aparece como una tenue rebelión y una modesta huida, también como la decisión de un extraño encierro: *Lucy Muir* va a aislarse en un mundo diminuto y femenino, en el que uno podría pensar que nada inesperado podría ocurrir, como si en la viuda se hubiera producido no ya una asunción rápida y fácil de la propia viudez, sino más bien una recuperación de la espera adolescente: espera vaga y quizá sin esperanza, espera vacía, transcurrir de los días probablemente monótonos y sin más accidentes que el crecimiento de la niña *Anna* y el lento envejecimiento de la *señora Muir* y de su criada *Martha*.



<sup>1</sup> Todas estas reflexiones, en cursiva, son anotaciones, a mano, de Javier Marías, en los bordes de algunas páginas del libro *Vida del fantasma*.

El comentario sobre su inutilidad es sólo eso, un comentario, ni siquiera una protesta. En cierto sentido podría verse a *Lucy Muir* como a alguien no tanto resignado cuanto conforme con lo que la vida le ha ido dando: un matrimonio convencional, con afecto pero sin pasión; una hija por cuya existencia no se atribuye ningún mérito (“*simplemente ocurrió*”), u na muerte que ni siquiera le ha quitado la razón de ser ni le ha causado desesperación; la aceptación del silencio, la ausencia de deseos: tal vez en eso consista toda conformidad.

La película de Mankiewicz es, sin embargo, una película sobre las palabras, sobre su fuerza, su capacidad de encantamiento, de persuasión, también de instigación, de seducción, y de enamoramiento. No sólo se trata de eso, pero sin duda trata *también* de eso. El fantasma que habita la casa, el capitán de barco *Daniel Gregg* con el rostro magnífico del actor Rex Harrison contagia su vocabulario marino y levemente rudo a *Lucy Muir* desde su primer encuentro. *Lucy* va a la cocina en medio de una tormenta nocturna para calentar agua, se le apagan las velas y las cerillas que va encendiendo, e, irritada, desafía al fantasma a hablar y aparecerse, tachándolo de cobarde. Entonces hace acto de presencia el *capitán Gregg* por vez primera: una voz audible, luego una imagen visible, y *Lucy* lo acepta en seguida, pidiéndole sólo un instante para “*acostumbrarse*”.





Y en esa misma conversación, en la que el fantasma se muestra todavía algo amenazante y le comunica el motivo de su acecho a la casa de la que fue dueño (un mero pretexto argumental algo débil: desea que se convierta en una residencia para marinos retirados y por eso no quiere inquilinos allí), *Lucy* se enfada y para mostrar su enojo grita tres veces la palabra favorita del capitán: “*Blast! Blast! Blast!*” en la versión original, el primer síntoma del contagio. Contagio verbal, eminentemente.

También en esa escena aparecen otros dos elementos fundamentales de la película: la natural aceptación de los muertos como presencia activa y la potencia de lo inanimado, de los objetos, la capacidad que éstos tienen para *elegir* a los vivos y a las personas en general no meramente a la inversa, como suele ser la común creencia. *Lucy* reconoce en seguida al capitán –muerto, sin materialidad, sin carne como él mismo se encarga de recordar (“*No tengo cuerpo desde hace cuatro años*”)- como verdadero propietario de la casa que de hecho ha pasado a pertenecer oficialmente a un primo, al cual *Lucy* paga el alquiler. Cuando el capitán le propone un acuerdo y le dice que puede quedarse, que no va a ahuyentarla, ella reacciona con gratitud, como si hubiera recibido la bendición y el permiso del verdadero dueño, el espíritu de la mansión: las cosas pertenecen a la persona que ellas eligen, viva o muerta, y no al revés; la posesión legal del mundo convencional de los vivos carece de verdadera importancia, no es más que un engorro formalista y burocrático que hay que esquivar o que sortear o que combatir. Para *Lucy* se hace en seguida evidente que esa casa que ella habita ahora y por la que paga es del capitán, que la ideó y la construyó, y por lo tanto acepta su mundo sin pestañear, en un acto de justicia. A su vez, el capitán acepta que ella se quede en contra de sus intenciones iniciales porque *Lucy* confiesa que desde el primer momento en que vio la casa sintió que ésta la llamaba y la estaba esperando. El capitán lo entiende, recuerda que tuvo la misma sensación cuando se vio frente a su primer barco, deteriorado, casi podrido y lleno de limitaciones, recuerda cómo ese barco sin duda navegó al doble de su capacidad de marcha solamente para complacerlo a él en unas breves frases que parecen sacadas de las memorias de Joseph Conrad (sobre todo “El espejo del mar”), en las que el escritor inglés habla largamente de la sensibilidad de los barcos, de su agradecimiento, de su negativa a ser violentados, de su percepción del carácter de quien está a su mando, de su facultad para reconocer, para sentirse traicionados o apoyados por quien los gobierna.



Por ese motivo la casa, llamada “Gulls Cottage”, se aparece como un barco al instante no sólo en la imaginación de los personajes sino también del espectador, al que además ayudan la vecindad del mar y el telescopio que preside la habitación de *Lucy*, en la que transcurrirán la mayoría de las escenas entre ambos, en realidad la habitación de ambos: el *capitán* se compromete a no salir de ella y no asustar a la niña, *Anna*, con la sola condición de que *Lucy* traslade allí su retrato (“*Pero es un retrato bastante malo*”, dice ella. “*Es mi retrato*”, responde el fantasma).

A partir de ese momento comienza una vida casi conyugal. *Lucy* comprende con naturalidad que el *capitán* es sólo espíritu aunque ella lo vea y lo oiga, acepta desvestirse y acostarse en esa habitación no sólo encantada por él sino aún habitada por él. Incluso cuando la primera noche la voz del fantasma se permite un comentario elogioso sobre su figura, que evidentemente ha contemplado a sus anchas, ella no protesta apenas, el *capitán* es sólo espíritu, también palabra, una figuración. Uno de los más extraordinarios aciertos de **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR** es que los dos personajes son plenamente conscientes de las diferentes dimensiones en que se mueven -la dimensión física y la dimensión ilusoria- y nunca se rebelan contra ellas.

Habría sido un fácil recurso conmovedor que uno u otro hubieran intentado tocarse o abrazarse en algún momento, sin éxito y para su desesperación. Esto no sucede nunca: jamás se rozan, jamás se subraya la imposibilidad del contacto, la frustración y el horror de desearlo y no tenerlo jamás se hace visible: tan sólo en esa primera escena entre ambos, la de la cocina, hay un momento en que *Lucy* se acerca a él llena de contento al saber que podrá permanecer en la casa y él la frena, advirtiéndole que mantenga las distancias, pero eso puede deberse simplemente al hecho de que no se conocen y en Inglaterra la gente no suele estrecharse la mano ni menos aún besarse o abrazarse a modo de saludo; tampoco en esta escena se hace hincapié, por tanto, en esa distinta materialidad, o inmaterialidad mutua de los dos personajes. Y sin embargo esa es la principal causa de la desolación contenida en la historia que se nos cuenta: se sabe, y se sabe lo bastante para que no haga falta insistir visualmente en ella.

He dicho que la historia es desoladora, y a mi modo de ver lo es pese a su final feliz, porque ese final queda fuera de la historia misma, aunque le sea necesario y en modo alguno parezca añadido ni una concesión para contentar al público. Ese final feliz es el único posible desde el instante en que se acepta la convivencia entre el mundo de los vivos y el de los muertos, pero no hace menos triste lo que les ha ocurrido a los personajes *mientras* dura la película, sobre todo a *Lucy Muir*. Como dice una vez el *capitán*, él tiene por delante todo el tiempo del mundo (es de suponer que no tiene siquiera tal cosa como “tiempo”), ella no: el tiempo de la dimensión de ella –la única que conoce y por tanto puede imaginar para sí misma– es limitado y debe ser aprovechado, porque de esa clase ya no habrá otro, y el fantasma, que conoce ambos, lo sabe bien: el tiempo en el que hay cuerpo y hay carne, el tiempo de los vivos, el tiempo de la realidad no vuelve. Hay varios momentos de la película en los que *Lucy* se rebela ante la actitud de leve superioridad que muestra el capitán. Cuando él intenta convencerla de que no caiga en las redes del seductor *Miles Fairley*, el autor de cuentos infantiles conocido como “Tío Ned” y extraordinariamente interpretado por George Sanders, *Lucy* le pregunta si considera un crimen estar vivo, si se siente tan superior por no estarlo él. Y el *capitán* responde que estar vivo puede ser un gran inconveniente a veces, porque “a los vivos puede hacérseles daño” (“*the living may be hurt*”). Y poco después añade: “*Por la verdadera felicidad vale la pena correr casi cualquier riesgo*”, y tras esta confesión de su memoria se esconde ya su decisión de desaparecer.

El enamoramiento entre *Lucy* y el *capitán* es el enamoramiento de la conyugalidad, de la costumbre, del trato, de la confianza creciente, del descubrimiento paulatino de que alguien ya no puede prescindir de otro. Es el enamoramiento de la conversación, y quizá resulte oportuno recordar que Joseph L. Mankiewicz, poco antes de morir y preguntado en una entrevista qué le parecía el cine actual, contestó que lamentaba sobre todo la pérdida de la palabra: para él, el cine no era sólo imagen, sino una combinación inseparable de imagen y palabra, desterrada esta última, según él, en los años setenta y ochenta. La relación se ha forjado en la cotidianeidad primero (*Lucy* cose, y en vez de coser en silencio y a solas, lo hace acompañada del fantasma -enteramente desocupado a diferencia de cualquier marido real- y charlando con él); después, durante la escritura común del libro autobiográfico que el *capitán* decide dictar a la viuda para ganar dinero y que ella pueda conservar la casa cuando las acciones legadas por *Edwin Muir* dejan de cotizarse y la convierten en una mujer arruinada. Es la historia de la vida del *capitán*, “*Blood and Swash*”, a través de la cual -*Lucy* es la intermediaria material, la que pone las palabras sobre el papel, no sin sonrojo en alguna ocasión- lo va conociendo y empieza *ya a echarlo de menos*, a lamentar no haber coincidido con él *también* en el tiempo, en el tiempo que transcurre y no está inmóvil, no haber podido verlo con dieciséis años cuando se embarcó por primera vez, o aun antes, cuando era niño y vivía con una tía que lo echó de menos cuando él se marchó. Uno de los instantes más emotivos de la película es aquel en que *Lucy Muir*, antes de tiempo, se asimila, se identifica ya con esa tía que, según el capitán, debió de alegrarse de perderlo de vista y poder mantener por fin sus alfombras limpias. *Lucy* se queda pensativa, y cuando el capitán le pregunta en qué piensa ella responde: “*Pienso en lo solitaria que debió de sentirse con sus alfombras limpias*”. *Lucy* sabe lo que está ocurriendo, y el fantasma también: “*Nunca he comprendido por qué el amor llega tan tarde a la cita con la persona*”, escribió en una de sus novelas el escritor español Juan Benet.

*El artículo por encargo de un libro francés: qué extraña forma de referirme a Benet*

Aquí llega más tarde que nunca, llega cuando nada puede ocurrir, cuando no hay proyecto posible y todo lo que se vive es ya pasado. Cuando terminan de escribir el libro y *Lucy* se da cuenta de que mientras lo hacían era feliz porque llevaban a cabo algo juntos, le pregunta al capitán: “*¿Qué va a ser de nosotros, de ti y de mí?*”,



y la respuesta del capitán no deja lugar a dudas: *“Nada puede ser de mí. Todo ha sucedido. No puede suceder”*. *“A mí sí”*, contesta Lucy, de pronto consciente de que su tiempo aún fluye. Y es entonces cuando el fantasma le recuerda que hay un mundo de vivos al que ella debería acercarse, y *“ver a hombres”*, en sus propias palabras.

Pero la desoladora historia no es esta exactamente, con serlo bastante: no es la de un amor que llega demasiado tarde, que empieza ya demasiado tarde y que no se puede cumplir, sino la de su renuncia, es decir, la renuncia de lo que no es nada más que palabra y figuración de lo insatisfactorio y lo absurdo, lo soñado o fantaseado, sobre todo del recuerdo. *Lucy* conoce a *Miles Fairley*, quien la corteja y seduce. Hay un momento de la película en que la maravillosa música de Bernard Herrmann (comparable a las mejores bandas sonoras que compusiera para Hitchcock) anuncia la amenaza y la terminación de una manera muy tenue, mientras lo que se ve en pantalla no parece preludiada en modo alguno: un viejo marino, el señor *Scroggins*, acaba de inscribir en un madero de la playa el nombre de la niña *Anna Muir*, que quedará allí visible para siempre, le dice. *Lucy* se está bañando en el mar, la niña la llama para que vea el regalo del marinero.

Eso es todo. La escena parece de transición (aunque el estado progresivamente deteriorado de ese madero y el nombre intacto nos irán informando más adelante del paso de los años), tranquila, neutra, más bien alegre. Y sin embargo la música es aterradora: una música *ya* nostálgica a la vez que ominosa, que parece hacer referencia a lo que va a pasar *como si* ya hubiera pasado: esa renuncia, la desaparición del capitán, su despedida, su olvido, su negación. *Miles Fairley* envuelve a *Lucy* y ella se ilusiona con él, se entusiasma. Al capitán no le gusta el individuo y es indudable que está celoso, aunque lo niega diciendo: “*Los celos son una enfermedad de la carne*” a sabiendas de que justamente no son eso, o no sólo eso. “*Tío Ned*” tampoco gusta a *Martha*, quien hace lo posible por que *Lucy* no siga adelante, hasta que queda convencida por el mayor argumento, por el inapelable: “*Pero él es real*”, le dice *Lucy*.

En una película tan medida, tan intensa y a la vez tan sobria, tan llena de lirismo como **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR** es difícil destacar momentos cimeros, *morceaux de bravoure*. Pero si existe alguno que sobresalga del resto es aquel de la despedida: el capitán ha decidido hacerse a un lado y no estorbar el “tiempo temporal” de *Lucy*, pese a que ella espere todavía que él impida su proyectada boda con el real *Fairley*, su boda con la realidad: justo después de explicarle a *Martha* el porqué de su amor por ese hombre presumido y pueril cuyos defectos no se le escapan, una vez a solas se acerca al retrato del fantasma y le dice: “*Y tú, Daniel, ¿no tienes nada que decir?*” Y la voz del capitán no suena atronadora como en tantas otras ocasiones, sólo hay silencio, él está yéndose. Y así llega la despedida: *Lucy* duerme y el capitán entra por el balcón como otras veces, le habla, le reprocha primero que no sea tan sabia y sensata como él creía, pero enseguida añade: “*No te inquietes, no es culpa tuya, has elegido la vida, lo único que podías elegir*”. Luego le da en su sueño instrucciones para que se olvide de él, para que “*mañana, y en los años siguientes*” lo recuerde sólo como un sueño, un estado de ánimo, una atmósfera que la invadió y llegó a hacerla escribir un libro, lo escribió ella sola. El capitán le entrega no sólo los derechos que ya le dio para su causa común de conservar la casa, sino también su propia historia, la historia de su vida que a partir de ahora ella tiene que haber inventado. El momento es de gran importancia, porque el fantasma se hace ahí doble fantasma, o mejor dicho, pasa de ser un fantasma “real” a convertirse en el objeto de un sueño y en un personaje de ficción, una mera creación de *Lucy*. Y en contra de lo que había afirmado, algo más le “sucede”. Es como si el fantasma muriera por segunda vez, se desvaneciera y desrealificara aún más, se fantasmizara aún más al descubrir

que aun no siendo nadie, aun no siendo carne ni teniendo cuerpo, todavía puede hacer daño. Hay ahí una especie de desesperación ante la vida y lo vivo, como si, aun muerto, aun instalado desde hace tiempo en una condición en la que *“nada puede ser de él y nada puede suceder”*, aquella parte suya que entra en contacto con los vivos, aquello que aún hay de vivo en él -sus palabras, su risa, su compañía- fuera incansablemente dañino y obstaculizador. Antes de desaparecer o de su segunda muerte el *capitán* se permite un momento de nostalgia que es el precedente más claro de la muerte de *Batty* (Rutger Hauer) en **Blade Runner** de Ridley Scott, cuando el replicante lamenta que con él se pierda cuanto ha visto y vivido (*“Yo he visto cosas que vosotros los hombres no podríais creer...”*). Aquí el *capitán Gregg* mira a *Lucy* dormida y exclama unas frases aliterativas que parecen salidas del *“Prufrock”* de T. S. Eliot: *“¡Cómo te habría gustado el Cabo Norte, y los fiordos bajo el sol de medianoche, y navegar junto al arrecife en Barbados donde el agua azul se torna verde, hacia las Falkland donde la galerna del sur desgarró el mar entero y lo vuelve blanco!”*, hasta acabar diciendo: *“Lo que nos perdimos, Lucía, lo que nos hemos perdido ambos”*.

El resto de la película va rápido aunque transcurren años y años, indicados, como antes dije, por el madero con la inscripción *“Anna Muir”* y por los planos de las olas rompiendo una y otra vez contra la costa y acompañados por una música ahora vertiginosa del maestro Herrmann. A continuación, es la falda mucho más corta de Gene Tierney la que nos informa asimismo del mucho tiempo transcurrido en soledad: no tardó *Lucy* en descubrir que *Miles Fairley* estaba casado y tenía dos hijos, en otra gloriosa escena en que va a buscarlo a su casa de Londres y es recibido por su mujer (Anna Lee), que acaba por intentar consolarla a ella, *“otras veces ha ocurrido algo parecido”*.

La vida de *Lucy*, su tiempo, el tiempo de su materialidad, el que está sujeto a transcurso y ella tenía asignado, aquel en el que las cosas todavía podían suceder, ha fluido en la soledad y el vacío. No en la nostalgia del *capitán* exactamente, ya que él la eximió de recordar cuando le dio sus instrucciones antes de salir por el balcón, un regalo extraordinario, el más delicado: eximirnos de recordar.

*Ya no estoy seguro de que sea siempre un regalo: según se va haciendo uno mayor, descubre que algunas cosas las vive sólo para recordarlas después.*

*No es mal motivo.*

Pero en todo caso esa vida, ese tiempo o tiempo “real”, ha transcurrido sin amor ni carne ni cuerpo ni palabra ni conversación, en la espera sin esperanza en que ya desde el principio *Lucy* parecía haberse instalado y de la que salió con la intrusión en su vida del *capitán Gregg*. Para éste, a su vez, es de suponer que su tiempo sin tiempo ha transcurrido esperando un futuro que es igual al pasado, aguardando a “vivir” lo ya “vivido”, la compañía de *Lucy Muir* que no puede volver a darse mientras ella siga entre los vivos. Su impaciencia habrá sido por tanto hacia el pasado, un pasado que en realidad no lo era porque él ya estaba muerto cuando empezó.

La niña *Anna* ya es una joven, que viene a visitar a *Lucy* con un marino al que va a prometerse. Y de pronto en la conversación que sostienen madre e hija, ambas descubren que la otra también vio y conoció al capitán, o soñó con él durante el primer año de estancia en “*Gulls Cottage*”, la casa junto al mar. Ambas estuvieron enamoradas de él, la niña como una niña y la madre como una mujer. Y *Anna* le dice a su madre: “*Ojalá fuera cierto que era un fantasma. Así al menos tendrías un recuerdo de felicidad*”, mencionando aquí el recuerdo como justamente lo opuesto a lo que el propio *capitán* consideró que era, la fuente mayor de desdicha.

No hay mucho más. Vuelven a verse las olas contra los acantilados y *Lucy Muir* aparece brevemente con el pelo ya blanco. Aún vive con *Martha*, ambas han envejecido juntas como estaba previsto casi desde el inicio de su aventura, ambas se tratan con el espíritu a la vez afable y gruñón de quienes llevan demasiado tiempo juntos. *Lucy* tiene una nieta de su mismo nombre que se va a casar, según lee en una carta. Esta escena es sólo un epílogo, la escena de su muerte queda y sin dolor, el momento deseado y esperado, no por ella tal vez (o tal vez sí), desde luego por el *capitán* y por el espectador.

El vaso de leche se derrama, y el fantasma le dirá a su amada en cuanto ella ha expirado: “*Y ahora ya nunca volverás a estar cansada, Lucía*”. Le ofrece sus manos para que se levante del sillón en que ha muerto y los dos salen cogidos del brazo de aquella casa en la que se conocieron y convivieron.

Ese final aparentemente feliz es el único posible en una película en la que lo sobrenatural se acepta con naturalidad desde el primer instante, en la que uno debe pasar continuamente de una a otra dimensión no sólo para disfrutarla, sino para comprenderla. No obstante, la historia de *Lucy Muir* y el *capitán Daniel Gregg* me parece, como antes dije, una de las más desoladoras de la historia del cine: está contenida en aquella exclamación del fantasma creado por Mankiewicz y el guionista Philip Dunne, en el momento de su despedida: “*What we missed, Lucia!*”



*What we both missed!*" El *capitán* está anticipando, pues no sólo se perdieron conocerse cuando para los dos había tiempo y materialidad y transcurso, no sólo el Cabo Norte y los fiordos bajo el sol de medianoche, sino también los años de conversación y risas y compañía que podían haberles aguardado durante el tiempo asignado a *Lucy*, cuya elección de los vivos se convirtió en la elección de la nada, cuya vida fue malgastada y dañada: eso es lo que fue de ella, a quien aún podía sucederle todo sucedió la nada en su tiempo. O quizá la espera sin esperanza. **EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR** no es un mero cuento de hadas ni un mero cuento de fantasmas; y aunque su director, Joseph Mankiewicz, la considerara una obra temprana y de aprendizaje, al hacerla logró la película que en mi opinión ha llegado más lejos -junto con **Los muertos** de John Huston- en algo a lo que ni el cine ni la literatura se han atrevido a menudo: la abolición del tiempo, la visión del futuro como pasado y del pasado como futuro, la reconciliación con los muertos y el deseo sereno e íntimo de ser por fin uno de ellos. (...)

**Texto (extractos):**

Javier Marías, **Vida del fantasma**,  
El País-Aguilar, 1995







ALEAGUARA

Javier Marías

Mala índole

Cuentos aceptados y aceptables



Es muy posible que los fantasmas, si es que aún existen, tengan por criterio contravenir los deseos de los inquilinos mortales, apareciendo si su presencia no es bien recibida y escondiéndose si se los espera y reclama. Aunque a veces se ha llegado a algunos pactos, como se sabe gracias a la documentación acumulada por lord Halifax y lord Rymer en los años treinta. Uno de los casos más modestos y conmovedores es el de una anciana de la localidad de Rye, hacia 1910: un lugar propicio para este tipo de relaciones imperecederas, ya que en él y en la misma casa, Lamb House, vivieron durante algunos años Henry James y Edward Frederic Benson (cada uno por su lado y en periodos distintos, y el segundo llegó a ser alcalde), dos de los escritores que más mejor se han ocupado de tales visitas y esperas, o quizá nostalgias. Esta anciana, en su juventud (Molly Morgan Muir era su nombre), había sido señorita de compañía de otra mujer mayor y adinerada a quien, entre otros servicios prestados, leía novelas en voz alta para disipar el tedio de su falta de necesidades y de una viudez temprana para la que no había habido remedio: la señora Cromer-Blake había sufrido algún desengaño ilícito tras su breve matrimonio según se decía en el pueblo, y eso seguramente -más que la muerte del marido poco o nada memorable- la había hecho áspera y reconcentrada a una edad en que esas características en una mujer ya no pueden resultar intrigantes ni todavía objeto de broma y entrañables. El hastío la llevaba a ser tan perezosa que difícilmente era capaz de leer por sí sola y en silencio y a solas, de ahí que exigiera de su acompañante que le transmitiera en voz alta las aventuras y los sentimientos que cada día que ella cumplía -y los cumplía muy rápida y monótonamente- parecían más alejados de aquella casa. La señora escuchaba siempre callada y absorta, y sólo de vez en cuando le pedía a Molly Morgan Muir que le repitiera algún pasaje o algún diálogo del que no se quería despedir para siempre sin hacer amago de retenerlo. Al terminar, su único comentario solía ser: "Molly, tienes una hermosa voz. Con ella encontrarás amores".

Y era durante estas sesiones cuando el fantasma de la casa hacía su aparición: cada tarde, mientras Molly pronunciaba las palabras de Stevenson o Jane Austen o Dumas o Conan Doyle, veía difusamente la figura de un hombre joven y de aspecto rural, un mozo de cuadra o de establo. La primera vez que lo vio, de pie y con los codos apoyados en el respaldo del sillón que ocupaba la señora, como si escuchara atentamente el texto que recitaba ella, estuvo a punto de gritar del susto. Pero en seguida el joven se llevó el índice a los labios

y le hizo tranquilizadoras señas de que continuara y no denunciara su presencia. Su rostro era inofensivo, con una tímida sonrisa perpetua en los ojos burlones, alternada tan sólo, en algunos momentos graves de la lectura, con una seriedad alarmada e ingenua propia de quien no distingue del todo entre lo acaecido y lo imaginado. La joven obedeció, aunque no pudo evitar aquel día levantar la vista demasiadas veces y dirigirla por encima del moño de la señora Cromer-Blake, que a su vez alzaba la suya inquieta como si no estuviera segura de llevar derecho un sombrero hipotético o debidamente iluminada una aureola. “¿Qué ocurre, niña?”, le dijo alterada. “¿Qué es lo que miras ahí arriba?” “Nada”, contestó Molly Muir, “es una manera de descansar los ojos para volver a fijarlos luego. Tanto rato me los fatigaría.” El joven asintió con su pañuelo al cuello y la explicación bastó para que en lo sucesivo la señorita mantuviera su costumbre y pudiera saciar al menos su curiosidad visiva. Porque a partir de entonces, tarde tras tarde y con pocas excepciones, leyó para su señora y también para él, sin que aquélla se diera jamás la vuelta ni supiera de las intrusiones de éste. El joven no rondaba ni se aparecía en ningún otro instante, por lo que Molly Muir no tuvo nunca ocasión, a través de los años, de hablar con él ni de preguntarle quién era o había sido o por qué la escuchaba. Pensó en la posibilidad de que fuera el causante del desengaño ilícito padecido por su señora en un tiempo pasado, pero de los labios de ésta jamás salieron las confidencias, pese a las insinuaciones de tantas páginas leídas y de la propia Molly en las lentas conversaciones nocturnas de media vida. Tal vez aquel rumor era falso y la señora no tenía en verdad nada que contar digno de cuento y por eso pedía oír los remotos y ajenos y más improbables. En más de una oportunidad estuvo Molly tentada de ser piadosa y relatarle lo que ocurría todas las tardes a sus espaldas, hacerla partícipe de su pequeña emoción cotidiana, comunicarle la existencia de un hombre entre aquellas paredes cada vez más asexuadas y taciturnas en las que sólo resonaban, a veces durante noches y días seguidos, las voces femeninas de ambas, cada vez más avejentada y confusa la de la señora, cada mañana un poco menos hermosa y más débil y huida la de Molly Muir, que en contra de las predicciones no le había traído amores, o al menos no que se quedaran y pudieran tocarse. Pero siempre que estuvo a punto de caer en la tentación recordó al instante el gesto discreto del joven -el índice sobre los labios, repetido de vez en cuando con los ojos de leve guasa-, y guardó silencio. Lo último que deseaba era enfadarlo. Quizá era sólo que los fantasmas se aburren igual que las viudas. Cuando la señora Cromer-Blake murió, ella siguió en la casa, y durante unos días, afligida y desconcertada, dejó de leer: el joven no apareció.



Convencida de que aquel muchacho rural deseaba tener la instrucción de la que seguramente había carecido en vida, pero también temerosa de que no fuera así y de que su presencia hubiera estado relacionada misteriosamente con la señora tan sólo, decidió volver a leer en voz alta para invocarlo, y no sólo novelas, sino tratados de historia y de ciencias naturales. El joven tardó algunas fechas en reaparecer –quién sabe si guardan luto los fantasmas, con más motivo que nadie–, pero por fin lo hizo, tal vez atraído por las nuevas materias, acerca de las cuales siguió escuchando con la misma atención, aunque ya no de pie y acodado sobre el respaldo, sino cómodamente sentado en el sillón vacante, a veces con las piernas cruzadas y una pipa encendida en la mano, como el patriarca que nunca debió de ser. La joven, que se fue haciendo mayor, le hablaba con cada vez más confianza, pero sin obtener nunca respuesta: los fantasmas no siempre pueden o quieren hablar. Y con esa siempre mayor y unilateral confianza transcurrieron los años, hasta que llegó un día en que el muchacho no se presentó, y tampoco lo hizo durante los días ni las semanas siguientes. La joven que ya era casi vieja se preocupó al principio como una madre, temiendo que le hubiera sucedido algún percance grave o desgracia, sin darse cuenta de que ese verbo sólo cabe entre los mortales y que quienes no lo son están a salvo. Cuando reparó en ello su preocupación dio paso a la desesperación: tarde tras tarde contemplaba el sillón vacío e increpaba al silencio, hacía dolidas preguntas a la nada, lanzaba reproches al aire invisible, se preguntaba cuál había sido su falta o error y buscaba con afán nuevos textos que pudieran atraer la curiosidad del joven y hacerlo volver, nuevas disciplinas y nuevas novelas, y esperaba con avidez cada nueva entrega de Sherlock Holmes, en cuya habilidad y lirismo confiaba más que en casi ningún otro cebo científico o literario. Y seguía leyendo en voz alta a diario, por ver si él acudía.

Una tarde, al cabo de meses de desolación, se encontró con que la señal del libro de Dickens que le estaba leyendo pacientemente en ausencia no se hallaba donde la había dejado, sino muchas páginas más adelante. Leyó con atención allí donde él la había puesto, y entonces comprendió con amargura y sufrió el desengaño de toda vida, por recóndita y quieta que sea. Había una frase del texto que decía: “Y ella envejeció y se llenó de arrugas, y su voz cascada ya no le resultaba grata”. Cuenta Lord Rymer que la anciana se indignó como una esposa repudiada, y que lejos de resignarse y callar le dijo al vacío con gran reproche: “Eres injusto. Tú no envejeces y quieres voces gratas y juveniles, y contemplar caras tersas y luminosas. No creas que no lo entiendo, eres joven y lo serás ya siempre.

Pero yo te he instruido y distraído durante años, y si gracias a mí has aprendido tantas cosas y también a leer no es para que ahora me dejes mensajes ofensivos a través de mis textos que he compartido contigo siempre. Ten en cuenta que cuando murió la señora yo podía haber leído en silencio, y no lo hice. Comprendo que puedas ir en busca de otras voces, nada te ata a mí y es cierto que nunca me has pedido nada, luego tampoco nada me debes. Pero si conoces el agradecimiento, te pido que al menos vengas una vez a la semana a escucharme y tengas paciencia con mi voz que ya no es hermosa y ya no te agrada, porque no va a traerme más amores. Yo me esforzaré y seguiré leyendo lo mejor posible. Pero ven, porque ahora que ya soy vieja soy yo quien necesita de tu distracción y presencia”.

Según Lord Rymer, el fantasma del joven rústico eterno no fue enteramente desaprensivo y atendió a razones o supo lo que era el agradecimiento: a partir de entonces, y hasta su muerte, Molly Morgan Muir esperó con ilusión e impaciencia la llegada del día elegido en que su impalpable amor silencioso accedía a volver al pasado de su tiempo en el que en realidad ya no había ningún pasado ni ningún tiempo, la llegada de cada miércoles. Y se piensa que quizá fue eso lo que la mantuvo todavía viva durante bastantes años, es decir, con pasado y presente y también futuro, o quizá son nostalgias.

**Javier Marías**  
en “Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables”  
(Alfaguara, 2012)







## Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”. 2023

### Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Imprenta Del Arco

José Manuel Ruiz

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón & Belén Martín Lirola)

Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)

Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)

M<sup>a</sup> José Sánchez Carrascosa

### *In Memoriam*

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,

José Linares, Francisco Fernández,

Mariano Maresca & Eugenio Martín

### Organiza:

Cátedra “Federico García Lorca” Cineclub Universitario UGR /

Aula de Cine “Eugenio Martín”

### Síguenos en Redes Sociales:

Facebook, Twitter e Instagram



**ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE  
CÁTEDRA "FEDERICO GARCÍA LORCA"**

**<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>  
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>**



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

**lamadraza.ugr.es  
Síguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram**

**IN MEMORIAM JAVIER MARIÁAS  
EL FANTASMA Y EL SEÑOR MARIÁAS**

**MAYO 2023**