El arte de interpretar al otro: los retratos de Javier Marías en *Miramientos*[*]

The Art of Interpreting the Other: Javier Marías's Portraits in Miramientos

ENRIQUE SERRANO ASENJO
Departamento de Filología Española
Universidad de Zaragoza
Facultad de Filosofía y Letras
C/ San Juan Bosco, 7. Zaragoza, 50009
jeserra@unizar.es
Orcid ID 0000-0001-6281-6919

RECIBIDO: 17 DE SEPTIEMBRE DE 2018
ACEPTADO: 20 DE NOVIEMBRE DE 2018

Resumen: El artículo trata sobre cómo Javier Marías aborda el género retrato en *Miramientos* (1997). El autor describe dos o más fotografías de distintos autores de la tradición hispánica en momentos diferentes de sus vidas, incluido él mismo. Atendiendo a la condición metafórica del lenguaje, utiliza constantes símiles, pasajes ficticios de naturaleza analógica y repara en las vidas posibles que los rostros le sugieren. Además, sitúa a los retratados en el tiempo al comparar sus imágenes sucesivas. El resultado consiste en una percepción ética y conmiserativa de los personajes, en la mejor tradición novelesca, incluido el componente de humor.

Palabras clave: Javier Marías. *Miramientos*. Retrato literario. Autorretrato literario. Retrato y tiempo.

Abstract: This article deals with the way Javier Marías treats the genre of the portrait in *Miramientos* (1997). The author describes two or more photographs of various Hispanic writers (including himself) at different moments of their lives. Attending to the metaphoric condition of language, he uses constant similes, fictitious passages of an analogical nature, and considers the possible lives that the faces suggest to him. Furthermore, he locates the portrayed writers in time by comparing their successive images. The result consists in an ethical and sympathetic perception of the personalities, in the best novelistic tradition, including an element of humor.

Keywords: Javier Marías. *Miramientos*. Literary Portrait. Literary Self-Portrait. Portrait and Time.

* Este artículo ha contado con el respaldo del proyecto de investigación I+D de Generación de Conocimiento: "El retrato y su relación con otros géneros literarios (Mundo hispánico siglos XVIII-XXI)", referencia PGC2018-093465-B-I00, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

El 27 de abril de 2008 Javier Marías leyó su discurso de ingreso en la Real Academia Española *Sobre la dificultad de contar*; en la contestación, Francisco Rico señalaba que en su obra "el argumento último es la mirada del narrador" (48) y algo antes venía a definir al novelista como "un gran mirón, con el don del retrato" (46). Contando con ello, resulta en cierto modo sorprendente que a la fecha se haya reparado tan poco en el volumen *Miramientos* (1997), libro de retratos circunstancial en su origen, que Marías explica en el prólogo, pero de enorme valor en sí mismo y en el conjunto del género en nuestro país. Su importancia se complementa por lo que revela sobre los modos de proceder de la "mirada" del autor a la hora de describir al otro en cualquier modalidad literaria distinta.

El título, tan afortunado, reúne en un mismo término el acto y la actitud, como bien ha subrayado Elide Pittarello (2007, 7), para encabezar una colección de fotos de una mujer y catorce hombres de letras, el último de ellos el propio escritor, todas con su correspondiente descripción.[1] Con la particularidad de que cada personaje cuenta al menos con dos fotografías de edades diferentes, de modo que una marca del género retrato frente a otros afines –la biografía, por ejemplo– como es el estatismo se evita y aparece un rasgo capital de la propuesta de Marías: el tiempo de la vida humana (ver Pittarello 2007, 10; Núñez Díaz 214). Claro que se trata de uno de los aspectos nucleares de su producción, como puede demostrar la magistral y difícilmente clasificable *Negra espalda del tiempo*, apenas un año posterior al volumen analizado ahora.

Las instrucciones de lectura que el autor proporciona en el "Prólogo" resultan parciales, tan solo indicios para el tipo de receptor cómplice y activo que idealmente requiere su literatura, pues avisa de que su intención es ocuparse de "los rostros y las actitudes" (1997, 13).[2] Ahora bien, en rigor, ambas referencias suponen sendas sinécdoques para aludir a los aspectos exteriores que las fotos muestran, desde los cuales accede al verdadero meollo del libro: las etopeyas de los personajes en lo que supone una suerte de fisiognómica personal verdaderamente comprensiva y sugerente (ver Rodríguez 48; Iturbe

1. La presencia de fotos de personas con diversos comentarios es frecuente en la obra de Marías, por ejemplo en *Todas las almas* (1989), en el apartado final de *Vidas escritas* (1992), que supone el antecedente directo de *Miramientos* (Pittarello 2005, 32), en *Negra espalda del tiempo* (1998) o en *Tu rostro mañana* (2002-2007). Al respecto, ver Steenmeijer (206-10).
2. A partir de ahora cito la obra siempre por esta primera edición, los números que van a continuación de las citas remiten a sus páginas.

11; Pittarello 2007, 10); para empezar, porque parte de la acepción segunda del lema "miramiento": "Respeto, atención y circunspección que se observan al ejecutar una acción o se guardan a una persona" (DLE). Esta es la actitud predominante en el escritor al retratar con palabras a sus personajes a partir de los retratos fotográficos, con la sola excepción de Pablo Neruda, "con el que tuve miramiento solo en una acepción de la palabra" (13).[3]

La mirada que enhebra la serie de pinturas escritas exhibe una subjetividad radical (Javier Marías 1997, 14; ver Miller 102), pues responde necesaria e inevitablemente a la tarea emprendida. En su discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos (1995), el escritor alude a la dificultad insalvable que es contar la propia vida, por sus zonas oscuras y porque atañe a los otros, "de los que aún es más arduo saberlo todo o saber un poco" (2001a, 114). *Miramientos* busca averiguar "un poco" de catorce compañeros de armas y de sí mismo en el autorretrato final. El empeño de este trabajo consiste en abocetar algunos rasgos fundamentales de la manera peculiar de proceder del autor (Casas Baró 151), y el interés de la exploración se basa en que Marías es uno de los retratistas mayores de nuestras letras, con el efecto colateral de lograr una perspectiva fructífera para observar el conjunto de su mundo creativo.

La acción del primer inteligible, los ojos

Jacqueline Heuer advierte del "complejo intercambio de miradas" que encierra el libro y cómo estas son su elemento central (252). Puede ayudar a entender la razón de ser del fenómeno el *Mapa del mundo personal* de Julián Marías. El punto de partida acaso es algo menos escéptico que el planteado en el párrafo anterior: "La vida humana es en sí misma inteligible; el rostro, representación de la persona, concentrado en los ojos –el primer inteligible–, descubre lo que hay detrás, la interioridad que rezuma hacia el exterior. Se puede leer. La condición para ello, evidentemente, es mirar con atención" (31).

Javier Marías a través del paralelismo en la sintaxis sugiere una especie de metáfora que perfila con claridad la trascendencia del asunto: "esa mirada, ese

3. La primera acepción: "Acción de mirar, atender o considerar algo" (DLE). Neruda es la excepción en un libro en cierto modo excepcional o que, al menos, contradice un tanto a su autor cuando, al aproximarse a Adolfo Bioy Casares, señala que el ámbito literario es "el mundo escogido, un mundo de caras a menudo ásperas o pomposas o desabridas o resentidas" (43). No lo son las que reúne el volumen, salvo las del autor de *Residencia en la tierra*.

hombre" (90), esto es: el ser humano se concentra en sus ojos en la acción de mirar.[4] El caso es que la mirada que explora interiores reconoce en el sujeto-tema al semejante que responde del mismo modo, los ojos en acción, y así suscita una poética del género retrato y le presta su título al presente estudio: "La mirada, irónica y bondadosa, penetrante y zumbona, impaciente y afable, consoladora y temible, todo a un tiempo, parece que sea él quien está interpretando al otro, esto es, quien está haciendo el retrato" (66). El maestro de retratistas así aludido es Fernando Savater, a quien había dedicado Marías su edición de *Cuentos únicos* (1989). Pues bien, la misión de estas descripciones supone nada menos que desentrañar al otro, una labor que tiene en los ojos de cada personaje su piedra de toque.

Sobre la primera de las dos fotos de Jorge Luis Borges, el autor ya había realizado una lectura en *Vidas escritas*.[5] Una de las novedades respecto de ella que aporta *Miramientos* es el protagonismo concedido a la mirada, que en la obra anterior quedaba en un segundo plano: "Lo que domina la imagen es la mirada, tan ausente y pacífica o bien tan miope y opaca, lo hace parecer un hombre desvalido y candoroso" (27). La hermenéutica subjetiva puesta en práctica por el escritor concreta su indagación en ciertas marcas formales muy destacadas y recurrentes acerca de las cuales se insiste más abajo, en todo caso algunas de ellas ya se documentan en el pasaje citado: se trata de la apertura de posibilidades a la hora de esclarecer el significado de los rasgos de un colega ("tan ausente y pacífica o bien tan miope y opaca"), y de la propuesta de semejanzas ("lo hace parecer un hombre desvalido"). Una explicación inicial sobre el porqué de la primera nos llega en el texto dedicado a su maestro Juan Benet: "Su mirada está todavía donde estaba su mente, en la lectura interrumpida o en la meditación más grave que malhumorada [...] a veces es difícil distinguir esas cosas en los ojos

4. Ya Walter Benjamin en su clásica "Pequeña historia de la fotografía" repara en la trascendencia de los ojos en una foto de Kafka a los seis años, donde percibe la "tristeza infinita" del sujeto (390). A este respecto ver Barthes (188-91).

5. Merece la pena reproducir el texto más antiguo: "El pobre Borges parece paciente y lleno de lástima: con cincuenta y tres años, está sobre un taburete y se ha quitado las gafas, menos por coquetería que para facilitar la labor del fotógrafo, a quien debe ofrecerse un rostro sin accidentes. Las sostiene en las manos, muy provisionalmente. Es alguien sin picardía, casi cándido, aparentemente desvalido. No sabe que sentarse en un taburete exige erguirse o cruzar las piernas con desenvoltura, ni que unas gafas recién quitadas deben al menos esconderse del objetivo, ni que la chaqueta abrochada es excesivo signo de probidad (yo diría que es color teja). Está acicalado, pero un poco como si le hubieran hecho el retrato en domingo. Y sus ojos, por efecto de la miopía súbitamente recuperada, anuncian el que ahora sabemos que fue su destino: sin las gafas ya no ven, si bien no dejan de mirar por eso" (1992, 159-60).

que nos están mirando" (37).[6] La inteligibilidad presenta sus limitaciones en un pasaje que puede recordar al Antonio Machado de *Nuevas canciones*. Al respecto, acaso el concepto clave es la ambigüedad, pues en la siguiente foto del mismo anota: "Los ojos son aquí más soñadores y más amables, pero de nuevo están llenos de ambigüedad o indecisión voluntaria o misterio, exactamente como sus novelas" (39-40). O como las novelas de Marías.

Del conjunto de miradas por él reunidas, destacan las percibidas en determinadas fotografías de Federico García Lorca, Victoria Ocampo y Luis Cernuda por la acuidad del creador, así por lo que revelan de su manera de entender el género practicado. Acerca del poeta granadino se dice: "Unos ojos turbios y levemente dramáticos que no se adivina qué están mirando o en qué están pensando, o aún más enigmático, que no parecen pensar en nada, como si ante sí tuvieran solo los rieles vacíos" (51). El final de la cita solo se entiende teniendo presente la posibilidad novelesca o más propiamente ficticia que había expuesto arriba: "En lugar de estar posando junto a su amigo Dalí en Figueras podría haber estado esperando el tren, a solas e inobservado, en un andén provincial de su tiempo" (49), y de ahí los "rieles" ulteriores.[7] Del pasaje sobre la mirada, más que comprobar de nuevo lo quimérico de la labor de dar razón del otro, quiero subrayar la fórmula "como si", que es una constante en las descripciones de Marías en el libro, al igual que en otros suyos; pero ahora sobre todo interesa la fuerza poética de los raíles vacíos, sin duda de una capacidad de sugerencia admirable. En todo caso, esa simple imagen advierte al lector, por si todavía hiciese falta, de que el género retrato tal como lo practica Javier Marías, que a la postre es el único modo de hacerlo con el lenguaje, consiste en una construcción literaria, es decir, puramente artística, que busca aproximarse a la naturaleza íntima de un semejante, desconocido en lo esencial.

De la segunda foto de Ocampo, su observador hace hincapié en el modo de mirar: "Son ojos muy jóvenes, no de alguien que había cumplido ya los se-

---

6. La mayoría de los textos de *Miramientos* poseen una dimensión de homenaje a los retratados, especialmente visible es en este; a Benet se refiere así en *Negra espalda del tiempo*: "Mi maestro literario y amigo durante veintidós o más años" (1998, 216).
7. Cabría aplicar en este caso las siguientes palabras de Alexis Grohmann sobre la "literatura digresiva" en general: "Esos pasajes conjeturales introducen material expresa y exclusivamente imaginado o especulativo, implican la recreación de territorios situados más allá de la perspectiva o de los dominios del conocimiento cierto del narrador. (La conjetura representa uno de los rasgos que se asocian tradicionalmente con el trabajo de la imaginación creativa, es decir, hacer presente lo ausente, hacer realidad lo irreal o encarnar mundos posibles o potenciales)" (2011, 36).

senta, y aunque los matizan los cristales ahumados, se ven fulgurantes y alerta, con una mezcla de afán, vivacidad y miedo. Quizá es la mirada de quien se aferra a la vida cuando sabe que la vida empieza a prescindir de ella" (58-59). Cualquier retrato verdaderamente valioso culmina en una etopeya y el fragmento aporta un ejemplo impecable. Más aún, por todo el libro resuena una evidente preocupación moral que podría resumirse en comprensión cervantina de los individuos, sostenida por buenas dosis de humor, no en vano la frase final, referida al propio Marías en tercera persona es "también ha aprendido a ser piadoso" (125). En el caso de Ocampo, el factor ético culmina en el desenlace de su pintura escrita en diálogo con la frase final del pasaje anterior: "Los labios expectantes, los ojos fantásticos, quien mira con ellos no se ha rendido" (59). Y es que un elemento decisivo de la colección son las respuestas distintas, generalmente de la más alta dignidad, que los escritores convocados dan al paso del tiempo.

Ahora bien, a mi modo de ver, la culminación de las reflexiones sobre el mirar de los otros por parte de Marías se encuentra en el retrato que dedica a Cernuda:

> Pero en esos ojos ya no hay recelo ni dureza ni resentimiento, si acaso desengaño y acatamiento, como si se dieran cuenta de que terminó la espera y se acabó la historia, de que lo que siempre fue vivido como provisional ha resultado no serlo, sino definitivo y estable, de que las cartas están echadas y la partida se ha perdido; o se ha perdido más de lo que se ha ganado para tanto como ha durado el juego que se fingía indeciso. (106)

En el caso precedente, se sugería una actitud de resistencia ante los golpes de la edad. En cambio, este puñado de líneas plantean con mano maestra algo más complejo, toda una etopeya traspasada de tiempo, y sin duda de exilio aunque no se nombre directamente.[8] Y como armazón la capacidad fabuladora o metafórica del autor, con sus comparaciones, "como si", y posibles realidades alternativas, para matizar y ampliar las conjeturas que tan persuasivamente se apuntan. El resultado probablemente tenga relación con el tejido vital del poeta de *Las nubes*, pero es seguro que tiene que ver con la textura del tejido vital.

---

8. El exilio también pesó sobre Guillermo Cabrera Infante: "Lo más poderoso es la mirada, tan meditabunda que casi parece un reflejo de desolación. Tal vez ayude a explicársela pensar que acaso la foto no fue tomada en La Habana, sino después de salir de ella para aún no volver" (71). Adviértanse las formas de la duda que se refuerzan entre sí, "Tal vez ... acaso", sobre las que ha llamado la atención Grohmann (2011, 36); como el asomo de esperanza que puede apuntar "aún".

Instrumentos de la interpretación: semejanzas y ficciones

En *Negra espalda del tiempo*, Marías proporciona una clave para entender su relación con el lenguaje que es especialemente útil para este estudio:

> La palabra [...] es en sí misma metafórica y por ello imprecisa, y además no se concibe sin ornamento [...] Basta con que alguien introduzca un "como si" en su relato; aún más, basta con que haga un símil o una comparación o hable figuradamente [...] para que la ficción se deslice en la narración de lo sucedido y lo altere o falsee. (1998, 10; ver Barthes 150)

Las descripciones de *Miramientos* solo pueden comprenderse con esta base. Así que su creador actúa a sabiendas y prodiga las comparaciones, que se convierten en el emblema máximo de las limitaciones o, con más precisión, de la *naturaleza* de la palabra a la hora de dar referencia de la realidad. El caso es que el arte del retrato para el escritor madrileño se fundamenta en las analogías constantemente desplegadas en sus páginas.[9] Valga como ejemplo: "Tiene un aire aseado y levemente dominguero, como si se hubiera pasado el día con la conciencia dominante de que iba a ser fotografiado [...] parece un médico de cuando se respetaba a los médicos" (25-26). La locución "como si", ya destacada en *Negra espalda...*, tiene rango de casi estribillo en el libro que nos ocupa. No llega a tanto el uso repetido del verbo "parecer".

Esta es la manera de Javier Marías de afrontar la representación o interpretación del otro, a saber: utilizar la retórica para sugerir la percepción personal de sus imágenes, de ahí la acumulación de semejanzas, como cuando dice de Ramón María del Valle-Inclán: "Tiene un aire de muy leve sorpresa o susto, parecen fingidos, como quien simula espantarse ante un niño que se disfrazó de fantasma y se acercó creyendo que no era visto" (19). Solo que, con cierta frecuencia, los planteamientos "tiene un aire", "parecen", "como" terminan por no ser suficientes y es entonces cuando el novelista interviene en la pintura a través de la pura ficción, que, como tal, se convierte en elemento representativo de primer rango.[10] Es lo que se encuentra en el final del pasaje mencionado y con mayor desarrollo en este sobre Fernando Savater:

---

9. Cabe encontrarlo en otros "miramientos" del autor, por ejemplo en el que dedica a Aliocha Coll: "Miro la foto, el pelo se le ve más oscuro de lo debido, era más bien rubiáceo, con los ojos claros y en uno de ellos una mota de color castaño, *como* una pincelada en falso que no logra borrarse luego" (2000, 8, subrayado mío; ver Valls 84).
10. Conviene tener presente ahora estas observaciones de David K. Herzberger sobre la percepción que el escritor tiene de la fotografía: "To a large degree Marías envisions photography as

> Hay en la imagen cierto aroma de piratería, por el atuendo y la recortada barba y las gafas ahumadas o el antifaz, como si hubiera habido en él un deseo pasajero de parecer "el malo", el enemigo fosco y sombrío de todo héroe que se precie, aquel a quien se teme en cuanto se lo ve entrar en escena con su superioridad y su sorna. (63 y 65)

La capacidad evocadora de la invención en grados diversos termina siendo el único modo de ahondar en el misterio que todo ser humano, incluso el más próximo, entraña. Repárese en que en ningún momento Marías trata de hacer pasar por verdad lo que no lo es, *mentira desnuda* en palabras de Antonio Marichalar; sino que se vale de la dimensión poética de sus imágenes, a fin de tantear y, acaso, arrojar un punto de luz sobre las sombras intrínsecas de los escritores reunidos. La sonrisa que a menudo pueden provocar estos excursos narrativos aporta una necesaria toma de distancia para que el lector, necesariamente reflexivo, ponga en su sitio la estrategia de interpretación.[11]

El desarrollo último de este modo de proceder llega a la idea de farsa en esta cita del capítulo dedicado a Cabrera Infante, el primero que cuenta con más de dos fotografías:

> si uno insiste en mirar la foto, acaba teniendo una sensación de farsa. Es un rostro que, como los de algunos abuelos de tiempos remotos, está jugando a asustar a los nietos durante un instante para que aprendan las emociones y luego estallar de risa cuando ya no pueda aguantar más su ficción. Pero esa carcajada ha quedado fuera de la foto siempre, quizá porque su jocoso dueño también ha pasado demasiado tiempo ensayando la desolación. (74)

Para empezar, el fragmento da una pista no por obvia menos relevante sobre el taller retratístico de Marías: sus miramientos proceden de la reiterada contemplación de las fotos. Por lo demás, el texto introduce la constante idea de duda con "quizá", la tensión temporal que acarrean las ficciones, en la medida en que son narrativas, y, claro, la idea de fingimiento, que en otros momentos del libro conecta con los disfraces que podrían imaginarse en algunos personajes.

---

an art of imitation as well as imagination in much the same way as he views literature [...] his «glimpses» constitute imaginative seeing and thus parallel his fiction as an imagining of the real and as a configuring transformation of it" (217).

11. Otro ejemplo especialmente sugerente atañe a Cernuda: "El tórax, curiosamente, parece el de un novio. Eso sí, el de un novio tan irritado con el cura y su plática que se ha salido de la ceremonia a esperar que acabe" (103).

El concepto de *disfraz*, que cobra protagonismo en varios momentos del volumen, cabe entenderlo como una concreción a nivel léxico de lo que Marías practica como instrumento clave de su interpretación, una suerte de metáfora dentro de la metáfora más amplia que forzosamente supone el lenguaje. Son disfraces, por consiguiente, que no ocultan, sino que revelan. Así aborda una foto de juventud de Eduardo Mendoza a la que más adelante aplica el término "farsa" (89): "Parece haberse disfrazado de siciliano arcaico a propósito, si bien cabe la duda de si se travistió así para el retrato tan solo o si el aderezo formaba parte de una falsa personalidad que habría decidido adoptar en la época" (85). En este contexto, se ubican las alusiones a personajes del mundo del cine.

El cine aporta un elemento relevante de la formación estética del autor. Desde luego así lo sugiere la lectura del libro estudiado. En efecto, el retrato homenaje a un cinéfilo declarado como Cabrera Infante, contiene matices como el siguiente: repara en el pelo y la barba de una fotografía para apuntar que "lo aproximan a un penetrante y sabio psiquiatra de película americana, *notamment* a aquel Michael Chekhov de *Recuerda* de Hitchcock, el apellido no molestará al retratado, o así lo espero" (74). Diversos hilos acercan a los dos escritores, incluso su relación con el tabaco, pero la rúbrica del texto tiene que ver con su condición de anglófilos, al aludir Marías a la transcripción en inglés del apellido del autor de *Tío Vania*.[12]

Las menciones cinematográficas pueden ser más dilatadas y complejas, aunque la base de admiración y afecto permanezca con los matices correspondientes en cada caso. Véase la elaborada disquisición construida sobre un detalle anatómico de Vicente Aleixandre:

> La nariz grande y un poco curva como si perteneciera a un yelmo confiere al rostro intención y malicia, lo aproxima al de actores de facciones muy nobles que hicieron de "malos" en las películas, como Vincent Price, o de personajes melancólicos con un sentido del humor escéptico, como el gran Louis Calhern, aquel Julio César de Mankiewicz, aquel viejo conmiserativo y paciente con Marilyn Monroe en *La jungla de asfalto*. (31 y 33)

Se trata evidentemente de una semejanza con los ribetes morales característicos de estos miramientos. Adviértase en todo caso que los personajes retrata-

12. Vale la pena recordar otras referencias entre literatura y cine en el mismo apartado: "El bigote y la barba aguda que lo emparientan con un espía de los que no disimulan o con el mismísimo Fu Manchú [...] un cuello de gabardina inequívocamente europeo, casi de Sherlock Holmes" (71 y 73).

dos siempre salen enriquecidos con las lecturas analógicas que reciben de su intérprete. Acaso por ser un conmilitón de ironías, Mendoza suscita una similitud donde el juego entre lo real y lo imaginario es explícito, para prevalecer a la postre lo segundo, pretendida farsa al cabo: "Parece un individuo salido de una película de Pietro Germi. Y eso es lo sospechoso, que no se lo ve real sino figurando en un film o en una estampa, se ve más a Manfredi o a Mastroianni haciendo de palermitanos que a uno auténtico con pistola en el sobaco y uñas muy pulcras" (87).

Los parecidos puramente literarios, en cambio, son escasos.[13] A su muy admirado Charles Dickens remite la primera cita, que involucra a Aleixandre: "El mentón picudo que no precisa de barba para traer a la memoria a Fagin, el fantástico maestro de rateros niños que concibiera Dickens para *Oliver Twist*" (33). Evidentemente en este caso la alusión no va más allá de la mera prosopografía y, además, el entusiasmo y el respeto que provocan en Marías los dos escritores son conjuro suficiente para diluir las reticencias que el personaje novelesco ha de aportar.[14] Otros entusiasmos se concitan en torno a la imagen más reciente de Mendoza: "Recuerda vagamente a Faulkner y vagamente a Hammett, por mencionar dos colegas suyos y porque Mendoza tendrá ya para siempre algo de terrateniente y algo de detective" (90).[15] La fuerza y los límites de la herramienta interpretativa quedan patentes en esas líneas, el punto de partida puede ser el parecido aproximado, así "vagamente" se refuerza mediante la repetición, pero en última instancia la imagen de la fotografía, sea por su aspecto sea por los textos que justifican su presencia en el álbum, nada menos que "para siempre" se asocia a las figuras evocadas por el autor.

Instrumentos de la interpretación: posibilidades

El ya citado discurso "Lo que no sucede y sucede" sugiere una visión del ser humano de alto valor existencial y, más aún, literario: "Tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido [...] quizá estamos

13. Apenas si se encuentran alusiones a la pintura como: "Aquí lo más interesante es esa mano derecha adelantada [...] una mano de Georges de La Tour" (34).
14. En cualquier caso, la figura está asentada en el universo del creador, véase esta alusión en *Tu rostro mañana, 2*, curiosamente en las proximidades del sustantivo "miramientos": "Aquella barbilla suya que al fin y al cabo no llegaba nunca a prognática, ni aun bajo las luces de colores cambiantes que allí se la distorsionaban y lo asemejaban un poco a Fagin, el personaje de Dickens. Quizá me excedía en mis miramientos..." (2004, 112-13).
15. Es conocida la admiración de Marías por Faulkner, de quien por ejemplo dijo: "Indagó en las sombras con emoción y talento difícilmente comparables" (2009, 20-21).

hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser" (2001a, 113). La idea la ha retomado Rico, quien, tras hacer constar que el narrador en la obra de Marías simula constantemente que la realidad se le escapa, añade: "Nos propone un abanico de posibilidades para captarla o entenderla de otro modo" (49).[16] Si se lleva todo esto al terreno de *Miramientos*, el receptor comprende por qué con alguna frecuencia la descripción de las imágenes se bifurca o incluso se abre en un haz de posibles lecturas, no forzosamente incompatibles entre sí.

Así pues, a través de la conjunción "o" habitual en estos casos, se dice de los pies pequeños de Valle: "Como de bailarín retirado, o acaso es efecto de su calzado de dos colores"; y al poco que: "Podría estar paseando por Recoletos o la Castellana" (22). Obsérvese la confluencia de recursos en el primer ejemplo: el símil, la incertidumbre y la posible alternativa que no elimina la primera de las opciones. Es obvio que a lo largo de todo el texto acontece una especie de convivencia: la del mirado con el mirador. Las fotos pueden suponer el estímulo de partida, pero en último término prevalece la *traducción* por el retratista, que las incorpora a su subjetividad dejando claro que el proceso es una apropiación, es decir, una transformación. Y todo ello transmite al lector la sensación de un movimiento a tientas en la penumbra de la subjetividad ajena.

Una vez se establece la existencia de posibilidades, queda abierta la puerta para que estas proliferen; así la manera de contar del escritor, que da lugar en sus novelas a una sintaxis que quizá en ocasiones podría recordar a la de Marcel Proust, en el asunto que ahora nos ocupa deriva en contingencias acumulativas, como demuestra el caso de Bioy Casares: "Esa apariencia de actor, o de médico de las clases altas, o de arquitecto; en las fotos más juveniles hasta podría ser un tenista del tiempo en que los tenistas eran muy distinguidos" (43 y 45), vale decir: el tiempo mejor aludido no es el final del siglo XX. O con un enfoque irónico, que más abajo se aplicará a sí mismo, ubica a una de las compañías de Ocampo: "A la izquierda hay tres farsantes: la Condesa Anna de Noailles vestida no se sabe si de poetisa, médium, pitonisa o paje, demasiado ensanchada en todo caso para los cuatro papeles" (55).

Las posibilidades formaban una sarta en las muestras precedentes, que terminaban por acercarse algo a la hipérbole; en el retrato dedicado a Savater

16. Importa aquí recordar la definición que José Luis Calvo Carilla establece acerca de lo que la novela significa para el escritor: "una aventura incierta y en constante posibilidad de realización" (158).

van agrupadas de dos en dos: "Algo de timidez o falta de convencimiento hay en este conjunto de apariencia bravía. Savater no se apoya en la balaustrada, o no del todo, como si temiera mancharse con el blanco recién pintado o se sintiera dueño, sí, pero dueño enamorado y solícito de sus posesiones marinas" (65). El resultado de esta disposición es la matización entre los componentes de las dualidades, porque Marías se vale de los detalles y los matices con absoluta maestría. A mi ver, es uno de los aspectos nucleares en la construcción de su mundo creativo, resultado de un conocimiento radical de la naturaleza humana y de un dominio pleno de la lengua. Sea como fuere, en el pasaje citado esto puede comprobarse en la frase final sobre un Savater fotografiado ante la playa de La Concha. Dos observaciones al respecto: primera, evidentemente la separación entre diversos instrumentos de interpretación que aquí planteo: semejanzas y ficciones, por un lado; posibilidades, por otro, atiende a la mayor claridad expositiva, porque en la realidad textual andan de la mano, como el pasaje reproducido y otros antes visualizan (repárese en la forma "como si"). Y segunda, la representación del personaje como poseedor enamorado de algún mar resulta especialmente iluminadora si se piensa en el ensayista de *La infancia recuperada* con sus Robert Louis Stevenson ("el rey de los narradores contemporáneos", Savater 189), Emilio Salgari y compañía.

La riqueza del recurso llega al punto de que consigue abocetar una síntesis biográfica. Así sucede cuando Marías explica a Antonio Martínez Sarrión en una de sus imágenes: "Se ve que está todavía luchando o dispuesto a la beligerancia y en guardia, quizá a causa de la literatura, quizá a causa de los maestros retados, quizá a causa de las mujeres aún no conquistadas" (95). Los adverbios de duda dispuestos como anáfora sustentan el efecto multiplicador de trozos supuestos de vida, como de forma más atenuada vuelve a ocurrir un poco después en una especie de analogía anacrónica: "De no ser por las gafas opacas podría ser la cabeza de un historiador o redactor de anales, más que de un Propercio, su antepasado" (95). De un modo u otro, con "todavía" y "aún" antes, con el oficio de historiar ahora, el paso del tiempo se manifiesta inevitable, pero también muy deliberadamente en este retrato, como en los demás. Y no falta en el comentario a la tercera foto (hasta cuatro recoge sobre el poeta). En ella por fin se ve la mirada, para la que también hay varias interpretaciones: "Los ojos que ven mal están bien despiertos, miran a la cámara con una media sonrisa, la de alguien que conoce el exceso y por ahora lo ha aplazado, o ha empezado no solo a vivirlo, sino además a recordarlo" (97). Es hora, pues, de atender a otra de las características del libro mencionada en el comienzo del trabajo.

Retratos en movimiento, la dimensión temporal

Heuer ya reparó en que *Miramientos*, entre otras cosas, significa "una honda reflexión sobre el paso del tiempo" (251; ver también Steenmeijer 209). También podría abordarse la cuestión de otro modo: el volumen encierra un personal "cinematógrafo", en sentido etimológico, de Javier Marías, en la medida en que logra sugerir el movimiento de sus modelos, esto es, los sitúa inmersos en el transcurrir del tiempo. El primer modo de tratar el tema desde la fijeza que toda fotografía comporta consiste en la recreación, ficción posible una vez más, de la temporalidad que rodea el momento de tomar la instantánea. Sirvan estos ejemplos de los dos primeros retratos: de Valle se indica: "Aquí está casi mirando a la cámara, no le ha dado tiempo a encararse del todo con ella", y luego: "Parece que Valle-Inclán se hubiera interrumpido un momento en una tarea grata para dejarse hacer esta foto: ha retirado un segundo la butaca..." (19 y 21). De igual modo dice de Borges, otro creador obsesionado por el tema temporal como el retratista mismo, que las gafas "podrían caérsele en cualquier momento, tal vez esas gafas que vemos cayeron y se rompieron y asistimos ahora a su último instante" (27). En estos casos, la sutileza de los textos logra aunar la sugerencia del tiempo detenido de la foto con el inmediato fugaz, valga la redundancia, que hubo antes y después. Y esta operación, claro, resulta compatible con las semejanzas conocidas o con la incertidumbre permanente de la labor hermenéutica propuesta.

Las imágenes en sí mismas pueden convertirse en receptáculos de duraciones más amplias, en la medida en que testimonian una costumbre conocida y subrayada por Marías. "Don Juan Benet pasó muchas horas de su vida ahí donde lo vemos en la primera foto, sentado o echado en su famosa otomana que todos sus amigos le envidiamos siempre" (37). El homenaje en este caso parte del tratamiento de respeto e incluye la incorporación del contemplador a ese tiempo vital: "muchas horas [...] siempre", pues se entiende que fue compartido de modo más que ocasional. Sin la intervención de la primera persona, igualmente dibuja la cotidianidad del autor de *Puro humo* en su primera foto: "En ésta, Guillermo Cabrera Infante debe conservar todavía mucho de aquel «G. Caín» que se pasaba la vida en los cines tanteando imágenes y tocando carnes (o preparándoselas) para escribir de inmediato sobre las primeras y siglos después sobre las segundas, tras mudar de continente" (69).

El mero paso del retrato fotográfico al retrato verbal permite que Marías plantee la dimensión diacrónica de la existencia, que la pura imagen plástica

no puede capturar. El caso es que la labor de encargo que da lugar a *Miramientos* se convierte en un componente relevante de la producción de su autor en parte porque significa una meditación sobre las edades del hombre. Y así sobre los ojos juveniles de Horacio Quiroga, comenta: "Propios solo de quienes aún ensayan y creen poder decidir el papel que representarán en el mundo. Aquí se ve todavía a alguien dispuesto a parecer un escritor" (109). Se trata de la primera foto del uruguayo, del que ofrece hasta seis, sin duda una prueba de alta estima difícil de no compartir. Acerca de la última, Marías escribe: "Nadie diría ya que es un escritor, ni siquiera fingiendo, ni un terrateniente, ni un misionero ni menos aún un geólogo. Es solo un viejo de río sin ningún pasado, con sus pantalones arrugados y su visera, posando confiada y curiosamente para un turista pionero, podría ser eso" (115). El retratista reúne a la postre los parecidos que ha venido sacando al desdichado autor de *Anaconda* en las páginas precedentes en una suerte de destellos de una biografía ficticia, para establecer, esta vez con certidumbre plena, el desenlace de aquella voluntad juvenil de escritura: "Ahora ya no se ha estudiado, sino que se ha logrado" (115). Pero el quid del pasaje, aparte del reconocimiento debido a un maestro, sobrepasa la foto individual, al igual que en otros de la colección.

En efecto, como Carlos Pujol ya observó en su reseña (19), el elemento más definitorio de cómo se registra el paso del tiempo en *Miramientos* es el cotejo entre las distintas fotos que recopila de cada escritor. Así, en primer lugar se glosa un detalle borgiano: "Y la frente surcada como por perfiles de pájaros en un Van Gogh" (27), que en segunda instancia queda: "En la frente ya no hay pájaros, sino la corteza de un árbol" (28). La plasticidad del apunte se convierte en testigo de los estragos del tiempo, acaso más destructivos por el hecho de que en la cita inicial estamos ante un símil, que aporta alguna distancia; mientras que la posterior supone una metáfora, por ende, identificación "frente/corteza de árbol" y a la postre cosificación.

El logro del efecto buscado se basa en que las imágenes deben corresponder a momentos distintos de las trayectorias de cada cual, es decir, han de contar con una cierta lejanía entre sí. Valen tres años, que son muchos en la vida breve de Lorca: "No es muy distinto del anterior, pero él tal vez cree ya lo contrario. Se lo ve aún más pequeño e igual de torpe a la hora de lograr una pose despreocupada" (52); o más de veinte en el caso de las fotos sobre Ocampo, y acerca de la más reciente Marías perfila: "Ofrece una mezcla de pasado y presente (presente de entonces, se entiende). Del pasado conserva el profuso collar de perlas y la manera de pintarse los labios" (58). En cualquiera de

los casos, el modelo se mueve y, por consiguiente, la tarea de interpretación sugiere una prueba de vida.

Ahora bien, las versiones más significativas llegan hacia el final del libro, a cuento de escritores con mayor número de fotografías, esto es, recibiendo atención más prolongada del observador. Sobre Martínez Sarrión, dice: "El rostro ha adquirido lo que le faltaba antes, carácter y brío y huella: hay una pulposidad de la piel, hay ojeras, hay pliegues junto a la boca que son narrativos" (95). La fusión de etopeya y prosopografía que tan bien gradúa Marías cristaliza en exceso de conjunciones, en la familiar anáfora y, al cabo, en un adjetivo crucial: "narrativos". Probablemente es uno de los componentes retóricos fundamentales de la obra, pues señala el núcleo de la tarea de exploración del otro que el madrileño desempeña y que atiende de modo especial al discurrir biográfico de los sujetos: "narrativos" encierra una metonimia, en tanto que los "pliegues" son resultado de la edad, es decir, proceden de la historia personal que conduce a ellos, naturalmente susceptible de ser narrada. Dos fotos después, con la cuarta y última del poeta: "El rostro está del todo tallado, los pliegues han aumentado su capacidad de relato y el cabello ha vuelto a enfadarse con su natural tendencia a la romanidad, ahora canosa y más serena" (98).

La conclusión parcial que cabe extraer consiste en que al retratista no le importa el flujo temporal en sí, y no le atañe de forma primordial cómo las figuras capturadas en las fotos reciben los embates propios de su condición transitoria, sino que ante todo registra los efectos que esta tiene en la formación del carácter de los personajes. En otros términos, el tema de *Miramientos* sería la sugerencia, pues la brevedad de los textos no permite otra cosa, de una educación sentimental y moral en los rasgos físicos sucesivos de cada uno de los retratados. A la vez se subraya el factor subjetivo de la asunción del paso del tiempo, y la vulnerabilidad y capacidad de resistencia de los protagonistas.[17]

Autorretrato de la mirada

El capítulo último, "Autorretrato farsante", discurre sobre seis fotos de Marías, el mismo número que las de Quiroga, y son los escritores que mayor nú-

17. Resulta ejemplar la trayectoria de Cernuda, de la que ahora conviene traer a colación este apunte: "Han transcurrido unos catorce años en la segunda foto, pero en el sujeto ha debido de pasar más tiempo, ya que abandonó su país diez años antes y la mayor parte de ellos los pasó en Inglaterra, donde el exilio puede maltratar más de la cuenta" (103).

mero reúnen. La actitud es la predominante en el volumen, de "guasa y afecto" (Casas Baró 152; ver Marías 1992, 12), y la descripción destaca: primero, la condición de fingidor del sujeto (verbigracia: "presenta un aire tan subrayadamente romántico que no puede sino ser falso: es muy posible que ese joven de ojos plácidos y algo orientales fuera un bribón, un fingidor, un farsante", 119);[18] segundo, su opacidad, en cierto modo ligada a lo anterior ("pese a mirar de frente en el fondo está abstraído, como si fuera algo enigmático a pesar suyo [o incluso para sí mismo]; un rostro un poco impenetrable", 121; ver Herzberger 219); y tercero y más importante, el origen de la mirada que escudriña las fotografías.

La expresión de la cuarta: "Es más bien atribulada, la de un hombre al que le están ocurriendo o le han ocurrido ya cosas que lo obligan a mirar el mundo de manera más comprensiva y curiosa" (123). "Comprensiva y curiosa" son rasgos de la mirada que provoca la existencia de este libro, pero lo esencial ahora consiste en reparar en cómo surgen tales marcas, vale decir: el meollo de la mirada interpretativa supone el resultado de la propia historia, de la misma condición pasajera que apreciará en el espejo de los otros. La foto final completa el planteamiento: "A este hombre le han seguido ocurriendo cosas en los ratos en que no finge ni juega, y es alguien a quien lo ocurrido deja huella, como si los huidizos hechos que acaban siempre por diluirse se le depositaran en la mirada haciéndole ver más de la cuenta y se le asentaran en el rostro conforme" (125).[19]

El libro hasta la fecha había dejado patente que el poso del tiempo y sus avatares quedaban en el rostro de los escritores, por ejemplo, con la mediación del adjetivo "conforme", que el "farsante" comparte con Bioy Casares (45); la novedad del pasaje radica en que de manera explícita apunta a las secuelas producidas en la acción de los ojos, "ver más de la cuenta". Aquí estamos ante el resultado de un proceso, Jacques Deza posee el don de ver así en *Tu rostro ma-*

---

18. Otros ejemplos: "En la segunda aparece con gafas redondas de falso revolucionario" (119); "Está en el Algarve y es 1984 y está en la comedia. Se lo ve un frívolo y un salvaje" (121); y "el escritor va disfrazado de gángster –variedad nerviosa y sádica, los más peligrosos– [...] Aquí sí resulta duro, pero es obvio que de nuevo está fingiendo. O aún es más: está jugando. A ser Lee Marvin o Jack Palance o ni siquiera: Clu Gulager" (123 y 125). Sobre la ficcionalización de la voz personal en la obra de Javier Marías, ha de verse Pozuelo Yvancos (29).
19. Compárese con este fragmento de la coetánea *Negra espalda del tiempo*: "Mi rostro que por otra parte no ha permanecido quieto, se ha hecho mayor y quizá más doliente, como si las huellas que uno no deja en ningún sitio ni en ninguna vida ni en ninguna persona se incorporaran y acumularan todas en las propias facciones, tal vez lo único que va registrando, visiblemente" (1998, 122).

ñana. También coinciden en lo enigmáticos que resultan para sí mismos, pero no a la hora de registrar los cambios que los años acarrean.[20]

En cualquier caso, *Miramientos* termina del siguiente modo: "Aún es impenetrable pero ya da menos miedo, si lo daba: seguramente sigue sin pedir nada serio, no contemporiza y puede ser justiciero; pero también ha aprendido a ser piadoso" (125). Con una lectura verdaderamente sagaz Pittarello ha definido la foto en cuestión como "una poética en una fisonomía", destacando ante todo el misterio que aporta y la imaginación que requiere el individuo retratado a través del "vacío fértil" de ese apartado final (2007, 11-12). Contando con ello, el enfoque del presente estudio repara más bien en los efectos de la edad sobre el retratista, que conforman la manera de los "miramientos", pues dejan en ellos unos pliegues narrativos peculiares, a saber, interrogativos del otro, que es a la vez colega; tenaces a la par que ligeros, por breves, en su pesquisa; y sobre todo a la postre, conmiserativos, adviértase que la última palabra del libro es "piadoso". Sin duda, el aspecto ético, como la sonrisa previa, se hallan en algunos de los más grandes novelistas, el prodigioso Charles Dickens ya citado, o también el pionero Miguel de Cervantes.

Conclusiones

Miramientos conecta con el auge de la hibridez en los géneros, la metaliteratura y la "autoficción" que Grohmann discierne en las letras españolas a mitad de los años noventa (2011, 20). No es óbice para que suponga un texto absolutamente personal donde se muestran algunos de los elementos capitales de la producción del autor: desde el escepticismo en relación con cualquier forma de conocimiento que no sea la imaginación (Scharm 306) –o en otros términos: "There is no other way of narrating existing reality than the one also used for an invented or fictional world" (Grohmann 2002, 280)– hasta la imagen de la lengua como aproximación o tanteo (Marías 2004, 294; 2008, 10). Los que aquí se han llamado instrumentos de interpretación encajan en este marco y son familiares para los lectores de las novelas del escritor, con la par-

20. Tiene interés recordar ahora algunas líneas del informe sobre *Deza, Jacques* que el interesado encuentra en la casa sin nombre de Londres en la que trabaja un tiempo: "Él no se ocupa de registrar ni analizar sus cambios, no está al día de ellos [...] A veces lo veo como a un enigma. Y a veces creo que él también lo es para sí mismo [...] Sabe que no se comprende y que no va a hacerlo. Y así, no se dedica a intentarlo. Creo que no encierra peligro. Pero sí hay que temerlo" (2002, 346-47).

ticularidad de que en esta ocasión se trataba de contar el mundo real: la percepción de unas fotografías tras las que hay una convivencia personal o literaria cuando menos del autor con sus retratados. No obstante, al fin y al cabo, Marías vuelve a intentar "contar el misterio" (2001b, 123), "figuradamente" como todo lo otro (1998, 245).

El aspecto más característico del libro radica en el cruce de miradas entre el retratista y sus personajes, que el arte del primero logra situar en el curso del tiempo. El resultado supone una pesquisa moral sobre la naturaleza transitoria de los protagonistas que culmina con el autorretrato último y su concesión a la vulnerabilidad de los otros, de sí mismo. Una mirada larga, que se vuelve a encontrar en Deza,[21] genera los "miramientos" y convierte al retratista o narrador en uno más de esos "intérpretes de personas o traductores de vidas" (Marías 2004, 358),[22] como Sir Peter Wheeler o Toby Rylands. La razón de ser de todo esto acaso se pueda atisbar en unas palabras de Faulkner: "His tragedy is the impossibility –or at least the tremendous difficulty– of communication. But man keeps on trying endlessly to express himself and to make contact with other human beings" (en Blanco Outón 13). Y en semejante empresa, con emoción y talento como los que él apreció en ese maestro, se encuentra, también en *Miramientos*, Javier Marías.

Obras citadas

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1999.

Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía". 1931. *Obras*. Vol. 2.1. Eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2007. 377-403.

Blanco Outón, Cristina. *Introducción a la narrativa breve de William Faulkner*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999.

---

21. Ver Marías (2002, 343). Sobre la conexión entre el apartado "Artistas perfectos" de *Vidas escritas*, conjunto de fotografías de escritores glosadas brevemente por el madrileño, *Miramientos* y *Tu rostro mañana*, *1*, ver el importante trabajo a nivel metodológico de Miller (102).
22. Estas expresiones vuelven a encontrarse en *Tu rostro mañana*, *3* (2007, 233). Al poco la novela establece una relación explícita por la vía del símil entre la ocupación de Tupra, Deza y sus colegas, y la tarea del retratista: "Cada mañana me enfrentaba a nuevos rostros o ahondaba en los conocidos, y era un reto desentrañarlos. Apostar por sus probabilidades, vaticinar sus comportamientos, era casi como escribir novelas, o por lo menos *semblanzas*" (2007, 236, subrayado mío).

Calvo Carilla, José Luis. *Novela contemporánea española: lecturas asimétricas*. Valladolid: Universidad de Valladolid/New York: The Graduate Center (CUNY), 2017.

Casas Baró, Carlota. "Javier Marías, un personaje literario". *Javier Marías: Grand Séminaire de Neuchâtel*. Eds. Irene Andres-Suárez y Ana Casas. Madrid: Universidad de Neuchâtel/Arco Libros, 2005. 145-54.

DLE: Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. Madrid: RAE, 2014. 19 de septiembre de 2017. http://dle.rae.es.

Grohmann, Alexis. *Coming into One's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2002.

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

Herzberger, David K. *A Companion to Javier Marías*. Woodbridge: Tamesis, 2011.

Heuer, Jacqueline. "*Vidas imaginadas*: las narraciones «biográficas» en Javier Marías". *Javier Marías: Grand Séminaire de Neuchâtel*. Eds. Irene Andres-Suárez y Ana Casas. Madrid: Universidad de Neuchâtel/Arco Libros, 2005. 243-53.

Iturbe, Antonio G. "La mirada del otro". *Qué Leer* 20 (1998): 11.

Marías, Javier. *Vidas escritas*. Madrid: Siruela, 1992.

Marías, Javier. *Miramientos*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Marías, Javier. *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998.

Marías, Javier. "Nueve años". *El Semanal* [Madrid] 9 enero 2000: 8.

Marías, Javier. "Lo que no sucede y sucede". 1995. *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara, 2001a. 111-16.

Marías, Javier. "Contar el misterio". 1996. *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara, 2001b. 117-23.

Marías, Javier. *Tu rostro mañana, 1: fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara, 2002.

Marías, Javier. *Tu rostro mañana, 2: baile y sueño*. Madrid: Alfaguara, 2004.

Marías, Javier. *Tu rostro mañana, 3: veneno y sombra y adiós*. Madrid: Alfaguara, 2007.

Marías, Javier. *Sobre la dificultad de contar: discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública [...] y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Rico*. Madrid: Real Academia Española, 2008.

Marías, Javier. *Faulkner y Nabokov: dos maestros*. Barcelona: Debolsillo, 2009.

Marías, Julián. *Mapa del mundo personal*. Madrid: Alianza, 1994.

Miller, Stephen. "Graphic-Lexical Dialogue in Marías and Rivas". *Romance Quarterly* 51.2 (2004): 97-110.

Núñez Díaz, Pablo. *Las colaboraciones de Javier Marías en la prensa: opinión y creación*. Madrid: UNED, 2011.

Pittarello, Elide. "Haciendo tiempo con las cosas". *Javier Marías: Grand Séminaire de Neuchâtel*. Eds. Irene Andres-Suárez y Ana Casas. Madrid: Universidad de Neuchâtel/Arco Libros, 2005. 17-48.

Pittarello, Elide. "Prólogo". Javier Marías. *Miramientos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007. 7-12.

Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010.

Pujol, Carlos. "*Miramientos*. Javier Marías". *ABC Cultural* 16 enero 1998: 19.

Rico, Francisco. "Contestación". Javier Marías. *Sobre la dificultad de contar*. Madrid: Real Academia Española, 2008. 41-55.

Rodríguez, Emma. "Javier Marías, el oficio de mirar". *El Mundo* 13 diciembre 1997: 48.

Savater, Fernando. *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus, 1981.

Scharm, Heike. "Javier Marías, monarca del tiempo: de la estética novísima hacia el compromiso ético". *(En)claves de la Transición: una visión de los Novísimos: prosa, poesía, ensayo*. Eds. Enric Bou y Elide Pittarello. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2009. 283-308.

Steenmeijer, Maarten. "El fantasma hace biografía: los retratos literarios de Javier Marías". *Triunfar de la vejez y el olvido: miradas sobre el retrato literario en la España contemporánea*. Ed. Teresa González Arce. Guadalajara: Arlequín, 2013. 195-211.

Valls, Fernando. "¿Ha llegado Mondrian a la literatura? Los Aliocha Coll de Javier Marías". *El pensamiento literario de Javier Marías*. Ed. Maarten Steenmeijer. Amsterdam/New York: Rodopi, 2001. 77-86.