

EL CUENTO DE SÍ MISMO A TRAVÉS DEL CUENTO DE OTROS: *MIRAMIENTOS*, DE JAVIER MARÍAS

Alessandra Pelizzaro*

Resumen: el presente trabajo se propone examinar las micro-biografías de escritores españoles e hispanoamericanos retratados por Javier Marías entre 1995 y 1997 para la revista *Cuadernos Cervantes* y publicadas en 1997 con el título *Miramientos*. Textos y fotografías narran la mirada pasada e irreplicable y se trasmutan en memoria conmemorativa y nostálgica de lo que fue, restituyendo el aura perdida. Se investiga el concepto de imagen en su función mediadora entre la vida y la muerte, entre lo que se ve y lo que sólo se percibe a través de la descripción de las miradas y los rostros que anticipan el nuestro “haber sido”. El autor se hace cargo de dar voz a las huellas fotográficas que restituyen la unicidad de cada sujeto humano pero al mismo tiempo cada imagen permite a Marías ver su doble o múltiple identidad. En final Marías se describe en tercera persona, de esta manera él mismo se convierte en personaje ficticio, propugnador de su propia historia, con la necesidad de legitimarse a sí mismo y su presencia en el mundo y el deseo de liberarse de su propia máscara y de sus fantasmas del pasado. En conclusión Marías parece transmitirnos el anhelo de certificar la memoria individual en que el retrato aparece como una apología histórica e irrefutable del pasado.

Palabras-clave: retrato fotográfico; autorretrato; máscara; imago; muerte.

IL RACCONTO DI SÉ ATTRAVERSO IL RACCONTO DI ALTRI: *MIRAMIENTOS* DI JAVIER MARÍAS

Riassunto: il presente lavoro si propone di esaminare le micro-biografie di scrittori spagnoli e ispanoamericani ritratti da Javier Marías tra il 1995 e il 1997 per la rivista *Cuadernos Cervantes* e pubblicate nel 1997 con il titolo *Miramientos*. Testo e fotografie narrano lo sguardo passato e irripetibile e si trasformano in memoria commemorativa e nostalgica di ciò che fu, restituendo l'aura perduta. Si investiga il concetto di immagine come funzione mediatrice tra la vita e la morte, tra ciò che si vede e quello che solo si percepisce attraverso la descrizione di volti e sguardi che anticipano il nostro esser stato. L'autore si fa carico di dar voce alle impronte fotografiche che riconsegnano l'unicità di ogni essere umano ma allo stesso tempo ogni immagine gli permette di vedere la sua doppia o molteplice identità. Infine Marías si descrive in terza persona, in questo modo lui stesso si converte in personaggio fittizio, paladino della sua storia, con la necessità di legittimare se stesso e la sua presenza nel mondo e il desiderio di liberarsi della sua stessa maschera e dai fantasmi del passato. In conclusione Marías sembra trasmetterci il desiderio di certificare la memoria individuale in cui il ritratto appare come un'apologia storica e inconfutabile del passato.

Parole -chiave: ritratto fotografico; autoritratto; maschera; imago; morte.

* Doutora em Línguas, Culturas e Sociedades pela Universidade de Veneza.

Imágenes de imágenes, sombras proyectadas del “sueno de una sombra” que pasó, pinturas: con ellas atravesamos las sombras y los sueños – la sombra donde la muerte se acurruca, el sueno que la vida condensa – para volver al punto de partida mágicamente dirigido: una mirada que no es ni pregunta ni respuesta, sino silencio y detención, testigo mudo de lo que fue.

Jean-Christophe Bailly (1997, p.165)

Introducción

Miramientos recoge los retratos realizados para la revista *Cuadernos Cervantes* entre marzo de 1995 y septiembre de 1997 a partir de fotografías de escritores hispanófonos. *Contrafiguras* es el primer título sugerido por Marías a Luis Revenga para su revista, pero en la edición de 1997 pasó a ser *Miramientos*. Ambas palabras son reveladoras para esta serie de micro-retratos en cuanto la primera indica una persona con aspecto muy parecido al de uno de los personajes de la obra dramática u otro espectáculo teatral, que a los ojos del público aparenta ser este mismo personaje, mientras que *Miramientos* atañe tanto a la “acción de mirar o considerar algo” como a la cautela y al respeto que “se observan al ejecutar una acción o se guardan a una persona” (PITTARELLO, 2007, p. 7).

Genevieve Champeau, en su estudio crítico, cita una entrevista en la cual Marías define el retrato como una palabra infiel a su etimología *re-traho*, traigo del original porque, “en vez de ser su modelo la persona retratada, es un simulacro, una representación icónica que transpone de un modelo artístico, la foto.” (CHAMPEAU, 2011)

Marías nos ofrece 14 micro-biografías de escritores españoles o hispanoamericanos, desarrollando su descripción en dos o tres páginas, con fotografías de los mismos, cuyo número puede variar de dos a seis, poniendo al final su retrato y titulándolo *Autorretrato farsante*.

La imagen nos entrega el paso de la historia y adquiere una función mediadora entre la vida y la muerte, entre lo que se ve y lo que sólo se percibe a través de la descripción de las miradas y los rostros, de los semblantes retratados. Afirma Marías (2000, p. 299) que los libros de cuyos autores no podemos ver la cara nos parecen de alguna manera más incomprensibles y ajenos, “parece como si nuestro tiempo, en el que nada carece de su correspondiente imagen, se sintiera incómodo ante aquello cuya responsabilidad no puede atribuirse a un rostro” (p. 299). Y es precisamente con estos retratos fotográficos que Marías (2007a, p. 16) nos dice cómo identifica a los autores

que ha leído y de los cuales ahora describe los rasgos, porque lo que le interesa es “centrarse sólo en lo que veía, es decir como el resultado de una mirada”.

En origen la máscara mortuoria o sea la *imago*

Y la sonrisa estática que no proviene de la nada y no se dirige a nada se convierte en la máscara de un alma muerta. Debido a que el momento es arrancado del proceso y llevado en sí mismo sin pasado ni futuro, en su oposición obtusa a todos los demás.

Pavel Florenskij (1975, p. 176. Nuestra traducción.)

Y la sonrisa estática que no proviene de la nada y no se dirige a nada se convierte en la máscara de un alma muerta. Debido a que el momento es arrancado del proceso y llevado en sí mismo sin pasado ni futuro, en su oposición obtusa a todos los demás.

Como afirma el mismo Marías (2007a), el origen de este libro se encuentra en la última parte de otro libro suyo, *Vidas escritas*, y precisamente en el apéndice que con el título "Artistas perfectos" apareció en el número 17 de la revista *El paseante*, en el cual Marías comenta rostros y gestos de treinta y siete retratos de escritores, ya muertos. Como declara en el prólogo, su mirada es subjetiva y para él fue un juego divertido a fin de indagar el misterio indescifrable que se oculta detrás de cada persona, en el develamiento de la identidad, en los cambios que vamos experimentando a lo largo del tiempo.

La última foto de *Artistas perfectos* es la del “más muerto de todos”, William Blake “que ni siquiera es él, sino su propia máscara” (MARÍAS, 2007a, p. 314). Blake encargó la máscara funeraria cuatro años antes de su muerte, no porque la temiera, sino porque quería verse después de muerto. Finge morir, como escribe Marías. Blake se define como “un hombre que controla su posteridad, una mezcla de vivo y muerto y por eso su retrato es el del artista más perfecto” (p. 314). Como indica Debray (1994, p. 21), la *imago*¹ era la máscara funeraria en la antigüedad y, por tanto, atada a la muerte. La

¹ “¿Simulacrum? El espectro. ¿Imago? La mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio, a cubierto, sobre el plúteo. Una religión fundada en el culto de los antepasados exigía que éstos sobrevivieran en imagen. ...¿Figura? Primero fantasma, después figura. ..Fijémonos, pues, en los griegos, esa cultura del sol tan enamorada de la vida y la visión que las confundía: vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos “su último suspiro”, pero ellos decían “Su última mirada”. ... Sorpresa: aquí también manda el óbito. Ídolo viene de eidolon, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El eidolon arcaico designa el

máscara representaba la defensa de la historia, de la memoria, se trataba de hacer o retener el tiempo en el espacio, haciendo presente la ausencia a través de la imagen.² La máscara se convierte en la apariencia fija de un rostro, excluyendo la presencia que es el elemento más distintivo de la imagen. La palabra *imago* indica el simulacro de la ausencia, la muerte y los muertos de los cuales provenimos. Desde siempre el ser humano trata de fijar a través de diferentes formas de arte el “instante crucial” (TISSERON, 2000, p. 47), el tiempo suspendido entre la vida y la muerte, con el objetivo de reprimir el miedo al mismo instante del fin. Como despliega Florenskij:

La máscara en el culto a los muertos era en realidad la revelación del muerto. Y en esa máscara se me revela la energía espiritual del muerto mismo, que está en ella y bajo ella. La máscara del muerto era el muerto mismo, no sólo en el sentido metafísico, sino también físico: él está aquí, nos muestra su mirada. (FLORENSKIJ, 2002, p. 191, Nuestra traducción.)

Así la fotografía trae a la memoria lo que la máscara mortuoria representaba en la antigüedad: “La Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.” (BARTHES, 1990, p. 72). Lo que no se ve puede ser revelado a través de la máscara que lo representa, se puede así percibir el instante que huye, el momento capturado por la foto. El objeto fotografiado es capaz de atraer al fantasma, el espectro de la fotografía, como dice Barthes, evocando “el retorno de lo muerto” (p. 39). La muerte aparece como la intención misma de la fotografía, su signo substancial determinado por la intensidad de certificar el pasado, nuestro “haber sido”, exhibiendo una realidad que no volverá a ocurrir y volviendo eterna nuestra huella en el mundo, y dando a la fotografía un valor más conmemorativo que representativo. Según Barthes, en la fotografía la presencia, tanto viva como muerta, de lo que es representado no es nunca metafórica: “si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que

alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble.” (DEBRAY, 1994, p. 21).

² “The word *imago* designated the effigy of the absent, the dead, and, more precisely, the ancestors: the dead from whom we come, the links of the lineage in which each of us is a stitch. The *imago* hooks into the cloth. It does not repair the rip of their death: it does less and more than that. It weaves, it images absence. It does represent this absence, it does not evoke it, it does not symbolize it, even though all this is there too. But, essentially, it presents absence. The absent are not there, are not “in images.” But they are imaged: their absence is woven into our presence. The empty place of the absent as a place that is not empty: that is the image. A place that is not empty does not mean a place that has been filled: it means the place of the image, that is, in the end, the image as place, and a singular place for what has no place here: the place of a displacement, a metaphor - and here we are again” (NANCY, 2005, p. 67-68).

el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta.” (BARTHES, 1990, p. 139).

El retrato consigue el objetivo de conservar la imagen en la ausencia de la persona, de recordarla y de recrear una presencia y “pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte” (NANCY, 2006, p. 54). Nancy subraya cómo el retrato evoca la presencia y exhibe la muerte en una persona, mientras que la máscara mortuoria manifiesta al muerto (p. 54).³ La máscara fúnebre hace visible la imagen de la muerte y esto es lo que le da un valor siniestro porque materializa la representación de lo que ya no es visible, porque en este momento ya ha pasado, declarando la vulnerabilidad de cada vida que fluye hacia la muerte (SONTAG, 2006, p. 105). La mirada de la máscara es una mirada de un rostro que no mira y que ya no puede ver más. Nancy (2006, p. 65) llega a la definición de la fotografía misma como representación eterna de una máscara de muerte que siempre escapa a la presencia a través de su ausencia con una doble evocación.: “nacimiento y muerte del sujeto o aun infinita llamada a sí.” La fotografía pues explicita la existencia del referente y por este motivo se vincula estrechamente a su experiencia referencial, consiguiendo significado sólo a través de la participación de la persona que la mira. Como señala Barthes (1990, p. 48), sólo en una dimensión emocional se puede alcanzar la esencia, la evidencia, el *eidós*, el noema de la fotografía.

En *Miramientos* las fotos se hacen mensajeras principales del texto, porque el objetivo es narrar la mirada inexorablemente pasada, irreversible y por eso siempre nostálgica. Así la escritura se vuelve conmemorativa y trae a la memoria el *memento mori*, atestiguando el avanzar hacia la muerte: “Todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (SONTAG, 2006, p. 32). De una manera u otra se podría afirmar que no es el tiempo el que pasa, sino que somos nosotros los que pasamos y la fotografía nos permite escapar del tiempo por un momento y fijar el instante para la eternidad, dejar una huella de nuestra memoria. Al mismo tiempo, el retrato fotográfico, substituyendo al ausente, intenta apartar la vida de la muerte pero, haciendo así, evoca la muerte misma, no restituye el tiempo perdido, una memoria, una historia que ya no existe, sino que lleva al sujeto al eterno transcurrir del tiempo, confirmando la herida propia de la mortalidad humana. Georges Didi Huberman entrega a las imágenes la misma capacidad de hacer visible lo que la historia crea: “La imagen,

³ “La máscara toma la impronta del muerto (la obra sellada de la muerte), el retrato pone a la muerte misma en obra: la muerte obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada” (NANCY, 2006, p. 54).

no más que la historia, no resucita nada en absoluto. Pero redime: salva un saber, recita pese a todo, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 256) Así, Barthes (1990, p. 133) evocando la diferencia entre la imagen que cada uno adquiere de una persona y aquella que descubre de esta misma persona en una fotografía, nos confirma que a veces la foto nos enseña lo que nunca se coge de un rostro real (o reflejo en un espejo): un rasgo hereditario, un fragmento de sí mismos o de un familiar que adquirimos de un antepasado.

El rostro, la mirada y el acto de ver

Al quedar emplazado delante de esta efigie
Ignorante de mí y de todos mis rasgos,
En tanto pliegue horrendo de angustia y de energía
Leeré mis tormentos: me reconoceré.
Paul Valery (1924, p. 491)

“En ningún caso se habla de otra cosa que de eso, de los rostros y las actitudes” (MARÍAS, 2007a, p. 16). Los retratos breves de Marías describen los semblantes físicos característicos de estos rostros y de sus ojos, y al final definen los pequeños rasgos de vida. El mismo Marías (2007b) afirma que sobre todo las miradas de aquellos que ya han muerto nos aparecen llenas de significado, de expresividad y memoria. Todos los retratados llevan en sí, como escribe Barthes (1990, p. 136), el signo de su muerte futura. Así Victoria Ocampo tiene “la mirada de quien se aferra a la vida cuando sabe que la vida empieza a prescindir de ella” (2007a, p. 62).

El pasado vuelve a través la fotografía como un retrato de la muerte, imágenes de muertos que siguen viviendo a través de la mirada, no sólo porque la foto testifica un momento real de la vida que fue, sino que pone el acento sobre la evidencia de la memoria interrumpiendo el flujo de lo que estaba presente. Así afirma Debray (1994, p. 38) que “mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiència. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura.”

El acto de ver nos permite interpretar y conocer en manera sensible la realidad externa, nos permite profundizar e interpretar el mundo, así se revela el significado de lo que se observa a través una conciencia y un reconocimiento más profundo que va además de la apariencia. El mismo Aristóteles (1992, p. 3) describió la vista como aquella sensación que, más que cualquier otra, nos permite adquirir conocimiento y nos presenta con rapidez una multiplicidad de diferencias. Benjamin (2008, p. 276)

consideraba la fotografía como la técnica idónea para transmitir un “valor mágico” a sus obras:

El espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispa minúscula de azar, de *hic et nunc*, con que la realidad ha quemado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo (BENJAMIN, 2008, p. 276. Nuestra traducción).

El *hic et nunc*, el momento fijado único e irreplicable legitima el haber sido, la evidencia de la realidad (BARTHES, 1985, p. 34).⁴ Esta demostración se crea activamente a través de la participación y la interpretación de los diversos actores implicados, es decir, el fotógrafo y el espectador, además del sujeto que fija la foto misma; de esta manera la fotografía no es estática, sino que adquiere significado a través de un proceso interactivo de experiencias y relaciones subjetivas (BECKER, 1995). Marías describiendo los retratos desarrolla un proceso de identificación, especialmente a través de la descripción de la cara y la mirada que son las expresiones más profundas del ánimo humano.⁵ Mirando una fotografía, se lleva a cabo una identificación y se une su contenido a algo preexistente en la propia mente. Así la mirada permite a Marías insertarse en la descripción de otros como si fueran contrafiguras y construir una continuidad biográfica. Las caras descritas por Marías llegan a ser la proyección de sus pensamientos. La mirada de el que mira no es nunca impersonal, sino que simboliza y transforma en símbolo lo que el objetivo pretende transmitir como realista. Describir las fotos se convierte, pues, en una forma de compartir con los otros los criterios simbólicos de uno mismo (TISSERON, 2000, p. 76). Cada mirada crea para quien mira una manera de capturar las imágenes mentales y los estados afectivos que proyecta:

Toda forma de imagen elegida como objeto de la mirada participa así en la apropiación simbólica de los fragmentos de experiencia anterior. La fotografía participa por tanto en el proceso de la introyección mediante al elección de un fragmento del mundo visible como objeto de la mirada (TISSERON, 2000, p. 76).

⁴ “è accaduto così: noi possediamo allora, prezioso miracolo, una realtà di cui siamo sicuri” (BARTHES, 1985, p. 34).

⁵ Como señala F. Gutiérrez Carbajo (1998, p. 443-456), citando un estudio de Strawson que establece un nexo entre autobiografía y biografía cuando identificamos nuestras propias experiencias en la medida en que las atribuimos a los demás.

En el prólogo a *Vidas escritas* Marías (2000) introduce la duda si estos textos transmiten lo que estaba realmente en los personajes o quizá más en la mirada del biógrafo. Él que mira la imagen da voz a la imagen misma (DEBRAY, 1994). La imagen convoca un discurso, un contenido pero el lenguaje hablado por la imagen es el lenguaje de quien la mira. Debray sostiene que se puede y se debe hablar de cada imagen, pero la imagen en sí no lo puede hacer sola sino debe ser interpretada. “Aprender a leer una fotografía” (DEBRAY, 1994, p.51) significa ante todo aprender a respetar su silencio.

Cuenta Marías (2000) en *Vidas escritas*, a propósito de Tomasi di Lampedusa, que le interesaban mucho las vidas de los escritores, convencido, como Saint-Beuve, de que en ellas o en sus anécdotas más secretas se hallaban las claves de sus obras. Cada mirada lleva consigo el pasado, lo que “ha sido” y en cada vistazo está implícita la espera de la mirada del otro. “Si esta espera - como afirma Benjamin (2007, p. 188) - sigue satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura.”

La fotografía es una traición de la mirada, porque la mirada es siempre dialógica, su significado reside en el mirar para ser contemplada, la foto es un miramiento que deja mudo él que se observa.

La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar. Lo cual se ve confirmado por los descubrimientos de la *mémoire involontaire*. Estos son, por lo demás, irrepetibles: huyen al recuerdo que trata de encasillarlos. Así vienen a apoyar un concepto de aura según el cual esta es “la aparición irrepetible de una lejanía.” (BENJAMIN, 2007, p. 188. Nuestra traducción).

La mirada de Marías sobre los retratos fotográficos restituye el aura perdida⁶ y determina sus peculiaridades, describiendo la “huella frágil y fantasmal” (PITTARELLO, 2006, p. 11) de cada uno de ellos. En los rostros se pueden distinguir los rasgos del alma, pero la foto debe entregar el aire o “la expresión de la verdad”, como escribe Barthes (1990, p. 163), restituirnos la esencia y no sólo la semejanza, pintar el valor de lo que es fotografiado. Marías a través de sus descripciones, hacer hincapié precisamente en lo que la mirada descubre y en cómo la expresión facial, de

⁶ Benjamin identifica (2007, p. 185) como "aura" esta originalidad, autenticidad de la obra, su “hinc et nunc”. La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica está sujeta a un proceso de “decadencia del aura.” Cuanto más reproducible es una foto, tanto más irrepetible es un cuadro. Los medios técnicos que crean las imágenes paralizan la experiencia aurática porque impiden la lejanía.

una manera u otra, revela las manifestaciones de la existencia en su fluir. Así las fotos de Aleixandre comunican su verdadero espíritu, sus ojos esenciales y limpios, su mirada ilusionada. Se puede decir, como Barthes, que “¡Es esto!” (1990, p.171), es exactamente esto. Mientras que Jorge Luis Borges, retratado por Javier Marías, con su mirada ausente, pacífica, opaca ya sabe ser inmortal no sólo a través de su mirada, sino también a través de su vida y sus obras.

El acto de observar un retrato presupone el intercambio de una mirada, así que mientras nosotros fijamos el retrato, éste nos mira de nuevo. De esta manera la mirada vuelve dramática porque pone al sujeto en discusión dialógica con el otro. La mirada intenta crear y fijar un vínculo compartiendo la experiencia de lo que ve, de lo que ha sido. Así la mirada de Juan Benet se presenta triste en sus ojos amables y soñadores que transmiten misterio, porque su expresión es enigmática con una mezcla de impaciencia y sufrimiento, melancolía y piedad. Son los ojos relatados con más ternura de todos y por eso “no está hecho para la muerte, y que está muerto es en su caso otra ambigüedad, otra indecisión voluntaria, sobre todo un gran misterio” (MARÍAS, 2007a, p. 44).

Como señala Tisseron, el espectador de una fotografía, en este caso Marías,

se ve siempre acechado por el fantasma de un contacto fusional privilegiado con el personaje presente en la imagen, incluso por la fascinación de un secreto sobre si mismo, cuyo detentador sería la mirada fotografiada. (TISSERON, 2000, p. 96).

El rostro de Bioy Casares (MARÍAS, 2007a, p. 50), “uno de los más distinguidos y mejor parecidos de la literatura de este siglo”, tiene una mirada doliente que no se queja de su destino con “una cara excelente, la de un hombre que sabe guardar secretos y que no contará nunca lo que no debe, para no hacer daño al pasado ni a los seres queridos que desde allí lo llaman, o lo contemplan”.

Miramientos parece delinear una dimensión sobrenatural en la que los vivos y los muertos, los que ya no están pero siguen permaneciendo en la memoria y en los que son todavía, pueden comunicar a través del cruce de sus miradas. Se cumple así un desdoblamiento de la mirada entre quién es sujeto a los ojos de los demás y el propio mirar, en una alternancia continua de presencia y ausencia. Así los ojos turbios y dramáticos de García Lorca parecen narrar su porvenir porque ya tiene el rostro de un muerto como si lo tiñera una suerte de predestinación retrospectiva. García Lorca se percibe ya “legendario” y desde luego observado. (MARÍAS, 2007a, p. 51). Leonardo Sciascia (1989) sostiene que en el retrato se puede entrever la historia individual y el

sentido de la vida de la persona retratada, su alma y su destino: un hombre que muere trágicamente en su vida, es un hombre que morirá trágicamente.

Igualmente Marías (2007a, p. 56) nos describe a García Lorca como una persona que se percibe ya legendaria, que se siente observada, “como lo estaría siempre hasta su propia muerte, y también en ella y también después, y hasta ahora mismo en que yo lo observo”.

Fernando Savater, vivo, desafiante con su mirada bondadosa, penetrante pero irónica, “parece que sea él quien está interpretando al otro, quien está haciendo el retrato” (MARÍAS, 2007a, p. 67). En el retrato hay siempre un ir hacia el otro; es el vistazo del otro, con quien nos identificamos y a través del cual creamos nuestra imagen. Cada foto tiene la imagen inquietante del otro. Cada foto infunde en el espectador la impresión de ser observado, así el que mira se ve al mismo tiempo observado por el fantasma de la persona retratada. “La fotografía tiene el poder de mirarme directamente a los ojos” (BARTHES, 1990, p. 167). Los ojos de Pablo Neruda son ojos que hacen ver las huellas de su adolescencia ingrata. Marías (2007a) refiere que el poeta ha pasado casi toda una vida en la segunda imagen, donde Neruda tiene 60 años y no le quedan muchos de vida aunque, como todos, no lo sabe. En uno de sus artículos, Marías (2007c) afirma que los rostros de algunas personas no van variando como solían, lentamente y siempre en una dirección – hacia adelante -, sino que parecen helarse durante años y luego transformarse a saltos.

Eduardo Mendoza ve demasiado y tiene ojos que miran desde el futuro porque están lejos de todo, hasta de sí mismo. “Este hombre sigue sin querer saber quién es, o acaso es que lo sigue ocultando” (MARÍAS, 2007a, p. 88). El intercambio de miradas entre la fotografía y el espectador se transforma en un diálogo entre la imagen del propio rostro y el rostro del otro: la búsqueda de nosotros mismos ocurre también a través de lo que hemos visto y vemos en las caras de los demás. “Es uno de esos rostros en los que el sufrimiento posible ha quedado incorporado como experiencia y humor y acaso como desengaño” (p. 89). Todos tenemos la misma tendencia, es decir, tendemos a vernos en las diferentes épocas de nuestra vida como la consecuencia y la síntesis de lo que nos ha sucedido y de lo que hemos conseguido y de lo que hemos cumplido, como si fuera tan sólo eso lo que constituye nuestra vida. Pero, recuerda Marías, nuestra vida se compone también de

nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos. Las personas tal vez consistimos, en

suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser (MARÍAS, 1996, p. 447).

Cada imagen le permite a Marías ver exactamente esto: su doble o múltiple identidad, negada o quizá robada por el tiempo que se manifiesta como una visión. En estos rostros parece identificar a su doble. Así, por un lado, el rostro de Martínez Sarrión “ha adquirido huella” (MARÍAS, 2007a, p. 95), como también Marías en el último retrato es “alguien a quien lo ocurrido deja huella” (p. 125). En cambio la mirada siempre pesimista de Horacio Quiroga, de quién Marías publica seis fotos en las cuales se desvela como misionero, asceta, geólogo, aparece sólo al final como el semblante de “un viejo de río sin ningún pasado” (p. 115). El *punctum* barthiano (BARTHES, 1990, p. 65), aquella fatalidad que, en sí misma, me hiere y me pincha, la marca pasada e irreversible y por lo tanto siempre impregnada de una penetrante nostalgia, de su evidencia silenciosa, aparece en los ojos de la última foto de Luis Cernuda, donde vemos un hombre derrotado y vencido. En sus ojos

hay 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 (MARÍAS, 2007a, p. 105).

Todos los retratados parecen transmitir un aire triste, de lo que fue y ya no vuelve, así la fuerza de la mirada de Marías está en el hacerse cargo de dar voz al pasado de los demás, a sus huellas que, como imágenes fotográficas, restituyen con estupor la profundidad y la unicidad de cada sujeto humano.

Autorretrato farsante

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

Fernando Pessoa (1995, p. 235)

En la introducción de *Miramientos*, Marías explica que no hay muchas excusas para haber incluido en el último capítulo del libro el decimoquinto retrato, *Autorretrato farsante*, término definido por el diccionario de la Real Academia (2014) como “lo que finge lo que no es o no siente”. Aquí Marías (2007a, p. 17) continúa también hablando en tercera persona con el alejamiento del narrador, y se describe afirmando en el prólogo que la tentación de hacerlo era muy fuerte “y decidí caer en ella para no cansarme”. Observar la propia imagen significa revelarse y observarse como alguien diferente de sí mismo, reconociéndose en la propia muerte a través de la mirada propia y de los demás, manifestándose como un espectro, un fantasma, algo que nos representa a nosotros mismos, pero con la mirada de quien nos ha inmortalizado y dándonos así la percepción de una imagen diferente de lo que somos: “en aquel momento vivo una micro-experiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro” (BARTHES, 1990, 46). Proust, en la famosa descripción en la que ve a la abuela como un fantasma, percibe su propia mirada como la de un fotógrafo y advierte, al mismo tiempo, la ausencia de sí mismo y de quien le es familiar.

Desgraciadamente, fue ese fantasma lo que vi cuando, habiendo entrado en el salón sin que mi abuela estuviese advertida de mi vuelta, la encontré leyendo. Allí estaba yo, o, mejor dicho, aun no estaba allí, puesto que ella no lo sabía, y como una mujer a quien se sorprende cuando está haciendo una labor que esconderá si alguien entra, se había entregado a pensamientos que jamás había mostrado delante de mí. De mí (por ese privilegio que no dura y en que tenemos durante el breve instante del regreso la facultad de asistir bruscamente a nuestra propia ausencia) no había allí más que el testigo, el observador, con sombrero y gabán de viaje; el extraño que no es de la casa, el fotógrafo que viene a tomar un clisé de unos lugares que no volverán a verse. (PROUST, 1978, p. 148. Nuestra traducción).

Así que en ese momento, la foto interrumpe el flujo del tiempo, inmoviliza el instante sustrayéndolo a la continuidad de la vida, testimonia mi historia, mis emociones. El acto de retener el tiempo es un evento ancestral que representa la búsqueda de la inmortalidad. La foto, triste y melancólica, en la que el individuo percibe perfectamente su perderse en la eternidad realiza, más que cualquier otro medio, esta búsqueda. Por eso, dice Barthes (1990, p. 116), la fotografía hunde sus raíces en la sustancia religiosa y, sobretudo, en la resurrección, transmite la “resurrección viva del rostro amado”, la constante búsqueda de la verdad icónica de la realidad.

Marías (2007a, p. 121) empieza describiéndose a los 23 años, con una serie de términos significativos, como “un fingidor”, un “farsante”, un “bribón o un falso revolucionario”, que “probablemente carece aún de historia”, y, foto tras foto, va dando la imagen de la creciente humanización del personaje, pero con un rostro aún impenetrable, la de un “salvaje que está en la comedia”. El autorretrato genera y atestigua la presencia inquietante del doble/sosia, crea una turbación al verse uno a sí mismo, en el intento de dar forma y comprensión a su propia identidad y a su historia retenida en el momento de la pose. Así Javier Marías se cuenta y se describe, en una de las seis fotografías que incluye en *Miramientos*, como un hombre determinado, impenetrable, que ahora tiene historia, memoria, es heredero del pasado, casi se disfraza de gánster, parece que está fingiendo o quizá jugando. En *Negra espalda del tiempo*, en una de sus digresiones, Marías cuenta los aspectos comunes a todos los seres humanos y a su transiciones en el mundo: “las fotos queridas que tenemos expuestas y ya no nos miran” y

las narraciones que inventamos o hablarán de nuestra pasada existencia perdida y jamás conocida convirtiéndonos así en ficticios. Yo no dejaré ningún rasgo a nadie. Todo lo perdemos porque todo se queda, menos nosotros. Por eso cualquier forma de posteridad tal vez sea una afrenta, y quizá lo sea también entonces cualquier recuerdo. (MARÍAS, 2006, p. 20-21)

Así él mismo se convierte en personaje ficticio, propugnador de su propia historia en un contexto de invención en el que se hace difícil entender la diferencia entre lo que es real y lo que es ficción. De esta manera, mirando su imagen, se puede reconocer a su propia muerte porque todos nos personifiquemos en la mirada de los que nos sobreviven. La imagen observada será la misma imagen que verán nuestros seres queridos en el futuro (FERRARI, 1996). Retrato y autorretrato de esta manera adquieren un aspecto siniestro, no sólo porque dan la posibilidad de crear una especie de doble, sino principalmente porque permiten representar y afrontar el miedo de la propia muerte dando visibilidad a la multiplicidad de las propias máscaras, y en seguida a las infinitas posibilidades de una pluralidad de vidas y de imágenes de sí mismos o buscando un sentido a la propia identidad, reflejando inseguridades, miedos, ansiedades del alma.⁷ Así lo más interesante es notar que en la última foto Marías se presenta como un

⁷ “Creo más bien que quien escribe lleva a cabo continuamente una selección de la vida. Elige lo que le interesa vivir, y por tanto elige su propia muerte. O dicho de otro modo, muere numerosas veces, cada vez que quiebra lo que no puede sino ser un continuum, para los que no padecen su anomalía” (MARÍAS, 1996, p. 377).

“guerrero” (MARÍAS, 2007a, p. 125) que ahora ha dejado huella y en su mirada se han depositado los huidizos hechos y por eso su mirada cuenta más. Marías guerrero nos recuerda la primera edición de *Negra espalda del tiempo* (2006) donde aparece una imagen doble de la cubierta en la cual la fachada del libro muestra a un hombre de espaldas, vestido con armadura, sujetando a un niño en sus brazos, que mira al lector, mientras la imagen de la cubierta (que se disimula bajo la otra) es idéntica, con la excepción del niño que ya aparece. Marías mismo, en una entrevista, declara que la imagen del niño se basa en una fotografía de su hermano Julianín, sin memoria porque falleció antes de que Marías naciera y que probablemente está en un sitio que “forma parte de la espalda del tiempo, del revés, de lo que no sucedió entre nosotros ni con nosotros” (GÜEMES, 1998). Lo que vuelve constantemente en las palabras del autor parece ser la necesidad de legitimarse a sí mismo y su presencia en el mundo como una entidad única; sus palabras parecen desvelar el deseo de liberarse de su doble o de sus fantasmas del pasado. Pues, Marías parece transmitirnos el anhelo de certificar la memoria individual hecha de momentos de una vida que, en sí, es siempre irrepetible y única. El tema del doble se relaciona con el tema del fantasma, ambos le permiten a Marías dar voz a las personas que no ha podido ser y mostrar poco a poco lo que separa la apariencia de la realidad, donde el individuo percibe también su negra espalda. Cada persona trae consigo su fin, en su presente ya está viva su desaparición.

La conciencia de la muerte es propia de los seres humanos e independiente de todas las circunstancias externas, aunque no siempre la muerte se percibe como un hecho natural, sino como algo que nos es ajeno, que no nos pertenece. Como dice él mismo, el descubrimiento de la muerte como hecho intolerable, a la edad de ocho años, lo volvió más taciturno y “más sufriente” (PITTARELLO, 2005, p. 17). Muchas son las novelas⁸ de Marías en las cuales la muerte aparece como expresión de la decadencia humana y de la imposibilidad de metamorfosis, pero Marías (2006, p. 23) nos advierte también de que los fantasmas vuelven y también él mismo se trasmuta en fantasma de los muertos de los que habla. Después de la publicación de su primera novela, *Los dominios del lobo*, Marías (1996, p. 419) empieza a contemplar su propia espalda, el narrador contando una historia asume el punto de vista del pasado anticipando su propia muerte: “Somos herederos del pasado; contamos con el futuro, como nuestra forma

⁸ *Corazón tan blanco* empieza justamente con el cuento de la muerte misteriosa de la protagonista, *Mañana en la batalla piensa en mí* se desarrolla a partir de la muerte imprevista de la amante del protagonista-narrador, *Todas las almas* en que se hallan muchas referencias a la muerte, *El hombre sentimental* y obviamente *Negra espalda del tiempo*.

natural de volver atrás.” Marías desarrolla este mismo pensamiento en un artículo *La vuelta al reloj* (MARÍAS, 1996, p. 420) muy explicativo donde nos dice cómo, basándose en la convicción de Thomas Mann de que ser artista presupone estar muerto, el artista se convierte en el mayor enemigo de la inmortalidad porque se nutre de la propia muerte, coexiste con esta, la precede y la atrae y “está permanentemente de espaldas”. De espaldas a su propia vida y contemplando su propia espalda (MARÍAS, *Ibíd.*). Lo que atemoriza parece ser la dificultad de transmitir, de confiar a la posteridad un retrato real y no sólo su propia máscara o el fantasma de sí mismo.

Por otro lado no son los muertos a los que teme, sus muertos viven en su cabeza permanentemente, el hecho de no verlos no significa que no estén presentes en su vida (PITTARELLO, 2005, p. 65). Así, el autor recuerda que los muertos “son nuestra historia y nuestro pasado, es más, son parte de nuestra identidad y de nuestra vida” (1996, p. 334). Y en *Todas las almas* narra que los muertos son la mitad de nuestras vidas, aquello que forma la vida junto con los vivos, sin que en realidad sea posible saber qué aleja y diferencia a unos de otros; “quiero decir, a los vivos de los muertos que hemos conocido vivos. Y acabaría borrando a los muertos de Oxford. Mis muertos. Mi ejemplo” (MARÍAS, 1989, p. 69).

El deseo de inmortalidad y eternidad es connatural en el ser humano, que intenta dejar una huella de su pasado y su presente, de su permanencia en el mundo.⁹ Volvernos a vernos representados a nosotros mismos o a personas y cosas en nuestro pasado nos permite dar sentido a nuestro “ha sido” y a nuestra memoria, creando cada uno a través de la propia mirada un significado personal de nuestras propias imágenes y de nuestros “Instantes de vida o fragmentos de muerte” (MASOLIVER, 1991, p. 222). El carácter siniestro de la fotografía reside en el hecho de que revela algo que se nos escapa escondido en nuestro inconsciente. Freud (1969) explica el concepto de lo siniestro como un pensamiento contrastante entre una realidad familiar, conocida y tranquilizadora y una dimensión que, en un momento dado, nos parece, en cambio, inusual, extraordinaria, no familiar. Lo siniestro, señala Freud (1969), suele estar atado principalmente al miedo a la muerte;¹⁰ el retrato, justamente porque revela algo que normalmente se nos escapa, puede adquirir un efecto siniestro. El autorretrato, mediante

⁹ “Pensar que el después, puede convertirse en antes, que todo es enmendable y nada es irreversible, que el ahora no es tal ahora sino un momento indistinguible del que ya ha pasado y del que está por venir, es un privilegio de la juventud, un privilegio de la inmortalidad o, si se me apura, un privilegio de la eternidad.” (MARÍAS, 1996, p. 420)

¹⁰ “A molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri” (FREUD, 1969, p. 294).

la duplicación de su imagen, por un lado, asegura nuestro sentido de identidad, manifestándonos nuestra existencia, y, por otro, nos obliga a observarnos desde una perspectiva diferente, llamando en causa/interpelando nuestro más profundo yo, cosa que, de hecho, nos infunde turbación. Marías (2009, p. 21), en *Lo que no escribió Faulkner*, nos explica cómo en homenaje a este autor ha insertado algunas fotos casi para querer recordar con estas que “existió y fue real quien aquí es tratado como lo que no pudo ser en su vida pero empezó a ser desde el día de su muerte”. Marías (2007, p. 99) entiende describirse poco a poco a sí mismo y el retrato fotográfico aparece como una apología histórica e irrefutable del pasado, confesando rasgos de la vida y proyectándonos la mirada de lo que se advierte ya como predestinado, el aire trágico de un condenado a muerte que percibe el tiempo como un interminable padecimiento: “Otro-además de yo”.

Referencias

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Antonio Russo (organizador). Roma-Bari: Laterza, 1992.

BAILLY, Jean-Christophe. **L’apostrophe muette**. Paris: Hazan, 1997.

BARTHES, Roland. **L’ovvio e l’ottuso**. Turim: Einaudi, 1985.

_____. **La chambre claire. Note sur la photographie**. París: Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980. (Trad. cast.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990).

BECKER, Howard. Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism: It’s (almost) all a matter of context. **Visual Sociology**, vol. 10, n. 1 –2. Brighton, 1995.

BENJAMIN, Walter. Little history of photography. In: ____ **The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media**. Cambridge/London: Harvard University Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. On some motifs on Baudelaire. In: ____: **Illuminations** (Organizado por Hannah Arendt). New York: Schockenbooks, 2007.

CHAMPEAU, Geneviève. Retratos fotográficos, retratos literarios y autorretrato en Vidas escritas y Miramientos de Javier Marías, in **Relaciones transestéticas en la España contemporánea**, G. Champeau (organizador), Presses Universitaires de Bordeaux (PUB), collection de la Maison des Pays Ibériques, série «Espaces ibériques», Bordeaux, p. 21-37, 2011.

DEBRAY, Régis. **Vida y muerte de la imagen**. México: Edition Paidos, 1994.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Barcelona: Paidós, 2007.
- FERRARI, Stefano. Il perturbante della fotografia. Qualche indagine sulle implicazioni psicologiche del fotografare. **Studi di Estetica**, n.14/1996, III serie, anno XXIV, fasc. II, p. 93-116.
- FLORENSKIJ, Pavel. **Lo spazio e il tempo nell'arte**. Milão: Adelphi, 1995.
- FLORENSKIJ, Pavel. **Le porte regali: saggio sull'icona**. Milão: Adelphi, 2002.
- FREUD, Sigmund. Il perturbante. In: ____ **Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio**. Turim: Boringhieri, 1969.
- GÜEMES, César. Puedo hacer muchas cosas, menos quejarme de cómo me trata la vida. *Jornada Suplemento Cultural*, 18 Noviembre, 1998.
- GUTIÉRREZ, Carbajo Francisco. Vidas escritas de Javier Marías. In: **Biografías literarias (1975-1997): actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED** : Casa de Velásquez (Madrid), 26-29 de mayo, 1997 / coord. por José Nicolás Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, 1998, p. 443-456.
- MARÍAS, Javier. **Todas las almas**. Barcelona: Anagrama, 1989.
- MARÍAS, Javier. **El hombre que parecía no querer nada**. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- MARÍAS, Javier. **Vidas escritas**. Madrid: Alfaguara, 2000.
- MARÍAS, Javier. **Negra espalda del tiempo**. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- MARÍAS, Javier. **Miramientos**. Barcelona: Debolsillo, 2007a.
- MARÍAS, Javier. **Vida del fantasma**. Barcelona: Debolsillo, 2007b.
- MARÍAS, Javier. Quién escribe. In: ____ **Literatura y fantasma**. Madrid: Siruela. 1993. (p. 83-90).
- MARÍAS, Javier. Nuestros rostros. In: ____ **Vida del fantasma**. Barcelona: Debolsillo, 2007c. (p. 25-30).
- MARÍAS, Javier. Lo que no escribió Faulkner. In: ____ **Faulkner y Nabokov: dos maestros**. Barcelona: Debolsillo, 2009. (p. 15-21).
- MASOLIVER, Ródenas Juan Antonio. **Beatriz Miami**. Barcelona: Anagrama, 1991
- NANCY, Jean-Luc. **The ground of image**. New York: Fordham University Press, 2005.
- NANCY, Jean Luc. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1995.

PITTARELLO, Elide. **Entrevistos**: Javier Marías. Barcelona: Editorial RqueR, 2005.

PROUST, Marcel. **Alla ricerca del tempo perduto**. Turim: Einaudi, 1978.

Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. **Diccionario de la lengua española**. 23.^a ed., Edición del Tricentenario, [en línea]. Madrid: Espasa, 2014.

SCIASCIA, Leonardo. Il ritratto fotografico come entelechia. In: ____ **Fatti diversi di storia letteraria e civile**. Palermo: Sellerio, 1989. p. 152-158.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. México: Alfaguara, 2006.

TISSERON, Serge. **El misterio de la cámara lúcida**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

VALÉRY, Paul. **Cuadernos (1894-1945)**. Barcelona: Galaxia Gutemberg. 2007.