

LA MEMORIA Y EL DUELO EN *LOS ENAMORAMIENTOS* DE JAVIER MARIAS

Concha TORRALBA MATEOS

Grupo Decontra
concht@gmail.com

Lo que pasó es lo de menos. Es una novela, y lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas. Lo interesante son las posibilidades e ideas que nos inoculan y traen a través de sus casos imaginarios, se nos quedan con mayor nitidez que los sucesos reales y los tenemos más en cuenta (Marías: 2011: 162, 272, 324)¹.

Quizás pensaba que con los hechos reales no ocurre así, con los de nuestra vida. Probablemente sea cierto para el que los vive, pero no para los demás. Todo se convierte en relato y acaba flotando en la misma esfera, y apenas se diferencia entonces lo acontecido de lo inventado. Todo termina por ser narrativo y por tanto por sonar igual, ficticio aunque sea verdad. Así que prosiguió como si yo no hubiera dicho nada (Marías, 2011: 324).

Apenas se diferencia entonces lo acontecido de lo inventado (Marías, 2011: 325).

«[...] tiene, según Luisa, una fuerte tendencia a disertar y a discursar y a la digresión, como se la he visto a no pocos escritores» (Marías, 2011: 162).

La última novela de Javier Marías titulada *Los enamoramientos* (Marías, 2011) trata de poner en cuestión el acontecimiento llamado enamoramiento. Un sentimiento extraño que altera la vida de las personas, sobre todo en la literatura o en una clase de ella, pero que no es óbice para, por ejemplo, atar las manos

¹ Este mismo párrafo se repite casi idéntico o con ligeras variantes tres veces.

de la amada a la espalda y colgarla de un árbol, como hizo el mosquetero Athos y según cuenta Marías que cuenta Alejandro Dumas (Marías, 2011: 261). También aparecerá un fantasma enamorado, el Coronel Chabert que sale de una historia contada por Balzac, para introducirse en este texto y dejará oír su voz para contar el trastorno existencial, de su amada y todo su entorno, que produjo su reaparición en el mundo de los vivos. Voces de ultratumba que aparecen siempre en los textos de Marías que se inscriben así en un extenso trabajo de duelo. El engranaje entre la digresión y los hechos que se relatan, en este caso partirá de la reflexión sobre cómo el enamoramiento no es nunca lo que más une a las personas, ni siquiera a los personajes de novela, sino que limita profundamente la comunicación entre ellos con bastante frecuencia; lo que de verdad une con fuerza, al menos en la literatura, es el asesinato. «Atadas por ese conocimiento mutuo, dirá Marías, se sentirán ligadas por el hecho de haber cometido un delito juntas» (Marías, 2011: 216). Como se puede percibir enseguida el texto es una parodia entrecortada por las profundas digresiones del autor que varían por completo el tono inicial.

En la memoria, lo otro y el nombre enredan como en una maraña asuntos como contar historias, problematizar el concepto de identidad o la disolución del yo como origen, y la (no) representatividad del nombre o su resto. Todas estas cuestiones serán el hilo con el que, modestamente, voy a moverme entre la memoria y el trabajo de duelo como elementos organizadores de mi lectura de Javier Marías. Hilos que se cruzarán inevitablemente y, de una manera modesta también, con el trato que Jacques Derrida da a estas cosas. Se cruzarán inevitablemente porque en cada lectura de Javier Marías, oigo siempre la voz oculta de Derrida entre las palabras, entre los motivos, entre las historias o las demás voces y, supuesto, entre las digresiones del autor². Las novelas de Marías son raras... él mismo huye de la trama urdida y, por otro lado, nunca se atienen a una concepción tipificada del género. Leerlas supone trasladarse a un tiempo y a un lugar también raros, donde surge de manera espontánea el vuelo errático de los pensamientos propios, con la invitación, más o menos explícita, a (re)escribir, porque ahí, en esa zona de sombra, ocurren encuentros con otros autores y con otras escrituras. A veces, es como si este riesgo de deriva fuera la oportunidad de asistir a un diálogo fantasmal entre Marías y Derrida; como si se leyese junto a (*un*) *otro* que actuara de suplemento a la lectura.

² Cuando empecé a buscar textos que avalaran los rasgos derrideanos que afirmo haber encontrado en la obra de Javier Marías, concretamente en su última novela *Los enamoramientos*, me topé con algo curioso ojeando una revista literaria. Según Irene Zoe Alameda el narrador de *Tu rostro mañana* muestra de entrada una incertidumbre, una inestabilidad en su nombre de pila que no es otra cosa que una hemorragia del nombre: Jacobo – Yago – Santiago – Jaime – Jack – Jacques Deza. Nombre con las iniciales de Jacques Derrida. «Nótese la similitud de nombres entre el del filósofo francés Jacques Derrida y el del intérprete de personas que protagoniza y narra *Tu rostro mañana*, Jacques Deza» (Alameda, 2005: 79, 86)

Como acostumbra el autor, el personaje central de *Los enamoramientos* es el narrador omnipresente, que cuenta en primera persona, en un tono intimista y da pie a observar una serie de rasgos testimoniales que revelan cosas, opiniones, y hasta circunstancias de la propia vida del autor, con lo que el relato parece que tenga un claro carácter autobiográfico, cuando la realidad es que esta forma de contar, tan propia de Marías, más bien coincide con cierta estrategia narrativa de verosimilitud necesaria para abrir el camino a la digresión y a las reflexiones y a la transformación del tono cuando se narran escenas de hechos u ocurrencias de la novela. En el artículo titulado «Biografía y ficción», Marías habla de la tentación, como les ocurre a casi todos los escritores que empiezan, de dar «testimonio de su mundo, o de su época, o de su generación, o de sí mismo. Es decir, la tentación llamada comúnmente autobiografía» (Marías, 2001: 70-78) y de la capacidad del escritor, ya avezado, de manejar ese material verdadero, para, paradójicamente, disimular o disfrazar ese material, con lo cual la cuestión del testimonio resulta francamente ambigua. También en ese texto alude a la *confesión* como una tercera estrategia posible del autor. Una estrategia que se trata de una *mise en abîme*,

[...] cada vez me tienta e interesa más a pesar de mis comienzos y de mi novela primera, que la eludí tan tajantemente: abordar el campo autobiográfico, pero sólo como ficción (Marías, 2001: 78)³.

Hay también otros testimonios que se asoman a la obra de Javier Marías. Ahora en *Los enamoramientos* se incorporan Cervantes, Balzac o Dumas explícitamente. Estas voces desbordan cierta ley del texto tradicional, según la cual el relato pertenece, con pleno derecho, a tal autor que firma el texto. Sin embargo, por poco que se interroge a estos testimonios o a otros cualesquiera en la literatura, se comprobará que es una noción inseparable de una gramática de la responsabilidad, que muestra enseguida su turbulencia. Sin embargo *la confesión*, a la que se refiere Marías, aunque no está exenta de ambigüedad, o precisamente por eso, es algo más *débil* que una declaración o una respuesta ante los demás o ante sí mismo tan ligada a la verdad. Para pensar el alcance de los problemas que pueden plantearse a través de esta cuestión del testimonio, en la que nos ha introducido un narrador en primera persona, que cuenta y no cuenta lo que piensa y dice y no dice cosas del autor, he recurrido a Derrida en su texto *Passions* (Derrida, 1993: 64-68). Allí Derrida habla de la paradoja, quizá, fundacional de lo que conocemos con el nombre de literatura. Por un lado si hay algo verdadero en un texto literario es la posibilidad de *decirlo todo*, planteando todas las cuestiones y, de manera muy especial, sospechando de cualquier dogmatismo. Marías busca todos los sentidos y todas las ocurrencias posibles para averiguar en realidad qué pasa en el interior del

³ Javier Marías se refiere a Marías, 1971.

enamoramiento y decir todo lo que sospecha en su uso y abuso, al menos literariamente, debido a cierto aroma dogmático o bien determinante a la hora de justificar bajo rasgos emocionales cualquier tropelía. Pero a la vez, como autor no es responsable de lo que hacen y dicen sus personajes, de tal manera que su derecho a decir todo sobre los enamoramientos, y su derecho a una no-respuesta se dan a la vez. Y así, da y no da testimonio de sí mismo ni de lo que se dice en su novela, con lo cual se desbarata en cuanto sujeto calculable o responsable ante la posible ley del texto. Hay, además, una no-firma, «digo cualquier cosa puesto que no soy yo» (Derrida, 2001: 24), doble firma que viene a transgredir también esa ley. Y doble firma multiplicada en la repetición de esos otros escritores ya muertos y supervivientes en sus respectivos textos que se incorporan, y, al hacerlo, vuelven a oírse sus voces confundándose entre el relato, con este relato. Tales incorporaciones contribuyen a desestabilizar aún más este asunto testimonial que, en el fondo, tiene tanto que ver con la traída y llevada cuestión de si los textos de Javier Marías en su conjunto –tanto la narrativa, como los artículos o columnas periodísticas– son o no son autobiográficos. Quizá sea esta una tentación tan legítima como otra cualquiera al asomarse a su obra, sin embargo lo que si queda bastante claro es que el narrador, cuando cuenta y no cuenta datos previsiblemente de la biografía del autor, no es más que otro personaje del relato y por tanto es ficción, algo, por otra parte dicho una y otra vez por el propio Marías en gran cantidad de ocasiones. Y de lleno en la ficción, el supuesto yo biográfico siempre tendrá la necesidad de salir de sí mismo para desdoblarse en un bucle cercano a su disolución. Entonces, la palabra no remite, ya, a ningún sujeto concreto, a ningún origen; como dice Túa Blesa, en ese caso, quien habla en el texto es ni más ni menos que el lenguaje mismo, que viene a decir ahí hay una historia, unos personajes, uno de ellos es el narrador, pero no debe leerse al autor: «La palabra sin sujeto, de manera que quien por fin habla en el texto es el lenguaje, no el hablante, ni la lengua, sea la que fuere, ni el habla» (Blesa, 2011: 48-49).

En cuanto a la confesión sucede que, como advierte Marías al decir que es una *mise en abîme*, a poco que se le interrogue se advierte que consiste en una especie de simulacro autobiográfico. Todo lo contado, en tal tono intimista, no le sucede ni al autor ni a nadie *en absoluto*, se trata de novelas nada más. Si hay alguna verdad en la confesión se remite, de nuevo, al lenguaje que es quien se confiesa ante los lectores, quien desvela los posibles secretos entre líneas, si es que los hay. «Mientras uno escucha o lee algo tiende a creerlo. Otra cosa es después, cuando el libro está cerrado o la voz no habla más» (Marías, 2011: 335). No obstante es verdad que en ocasiones Marías acostumbra a revelar hechos y sensaciones que le han ocurrido en su vida y lo hace mezclando la realidad con lo inventado, lo que da como resultado una prosa profundamente heterogénea, donde se narra la supuesta realidad con un fascinante lujo

de desvíos, divagaciones y conjeturas. Combina, así, el ensayo o la digresión con el cuento o la novela negra, el diálogo con las noticias de prensa, el enamoramiento con el asesinato... Como si la realidad circundante al escritor no fuera un referente clausurado sino la manera de pensarla o de sentir su incertidumbre, dando a sus argumentos un notable carácter epistemológico (Steenmeijer, 2005: 270-272). Los narradores en la obra de Javier Marías se mueven siempre en ese terreno inseguro que supone saber y no saber bien lo que ocurre, «No he querido saber pero he sabido», como dirá el narrador de *Corazón tan blanco*, como le ocurre a Luisa en *Los enamoramientos*, quien no puede resistirse, sin embargo, a la tentación de aproximarse a al asesino confeso de Devern para compartir su mundo a costa de cualquier cosa. Personajes con sentimientos ambiguos que se repiten en todos los relatos. Dice Marías:

Es todo tan azaroso y ridículo que no se entiende cómo podemos dotar de trascendencia alguna al hecho de nuestro nacimiento o nuestra existencia o de nuestra muerte, determinados por combinaciones erráticas tan antojadizas e imprevisibles como la voz del tiempo cuando aún no ha pasado ni se ha perdido, cuando aún no es ambiguo ni tan siquiera el tiempo (Marías, 1998: 378).

No obstante, la confesión puede apuntar a hechos reales en algunos casos y, de ese modo, caer en la tentación de olvidar el carácter ficticio de la narración, con lo cual sería bastante fácil introducir aquí algún rasgo narcisista, pero tal cosa apuntaría rápidamente a sobrepasar lo literario y la propia digresión y la actividad creadora del escritor, de cualquier escritor, que inventando relatos, se evade de su propia biografía para dejarse constituir por el (lo) otro. El narrador en primera persona dice en todo momento «yo» pero al ser un personaje más de ficción, la pirueta del autor consiste en escribir sobre un «yo» cualquiera o sobre el «yo» en general, con lo cual «yo no soy sino un ejemplo: hablo de alguna cosa (yo) o de alguien que habla de alguna cosa. Doy un ejemplo» (Derrida, 1993: 89). Escena protagonizada, así mismo, por la estrategia del doble, tan utilizada en la literatura para fragmentar el yo y, en todo caso, clausurar la oposición binaria clásica sujeto/objeto, con lo que el sujeto se constituirá ya desde el otro, como un no-yo que es otro hecho propio y que es capaz de establecer la distancia necesaria para poder contemplarse:

[...] o de impaciencia por ver al antiguo yo que todavía seguía queriendo porque no se había disipado del todo y prevalecía sobre él manchado y sombrío, como la imagen viva de cualquier muerto aunque haya muerto hace ya mucho tiempo (Marías, 2011: 265).

Para terminar con este asunto de la supuesta confesión y, ya que la nota de Marías ha introducido a los muertos, digamos que en este duelo tan público, ante tantos posibles lectores, facilitaría el introducir someramente algún rasgo testamentario tan propio, por otra parte, de la literatura. En la literatura quedan archivadas las voces de los vivos y también las de los muertos, sin olvidar que el escritor, por definición, es un

heredero de pleno derecho de toda la cultura literaria que le precede. Todos, autor, narrador, personajes, reflexiones, pensamientos, certezas e incertidumbres y, hasta los posibles lectores, comparten vivencias en ese suplemento de vida, en la otra cara del tiempo. Supervivencia, esta, que junto a la herencia recogida, darán a la confesión esa ambigüedad *tan asombrosa* en la que el lector oscilará de continuo entre dos polos opuestos, de un lado la ficción y de otro los hechos supuestamente verdaderos, sin que pueda decidirse por ninguna de ellas (Marías, 2001: 20). Una estrategia bien estudiada por el autor que pasará como verdadera una información sobre sí mismo totalmente inventada. Porque a veces, cuando la literatura hace otra cosa que ella misma, cuando, como dice Derrida, «siempre puede querer decir, enseñar, dar más de lo que hace», nos mantiene en vilo y nos apasiona (Derrida, 1993: 68): todos estos planteamientos tan diversos muestran secretamente la indecidibilidad de la confesión para que la incertidumbre de los personajes y las divagaciones narrativas se transmitan al lector y ya nunca tenga la seguridad de si lee ficción entrecortada con digresiones, si el narrador maneja cosas verídicas, ni lo que el autor inventa y lo que no, a lo sumo se sospecha que todo esto va más allá de la certeza.

En la mayoría de los relatos de Javier Marías la muerte subyace o se enreda entre los personajes. Sería aquí algo fatigoso y, por supuesto innecesario enumerar cómo esos personajes adquieren vida a raíz de la muerte de alguien o cómo se cuenta la historia de aquellos que sobreviven a un muerto, y actúan en el transcurso del duelo, casi siempre con una mujer en medio, Luisa y sus diferentes simulacros, que sirven de estrategia literaria para analizar algo tan enteramente otro y desconocido, algo quizá tan enigmático para el propio autor como la figura femenina. Y, así, volvemos de lleno otra vez a la no-seguridad o a ese no-saber constante sobre cuándo describe al personaje, cuándo éste adquiere vida por sí mismo, o cuándo el autor se vale de él con la suficiente distancia para verter sus opiniones. En *Los enamoramientos*, Luisa, personaje central o no, será una especie de *hemorragia* del personaje literario que adquiere distintas simulaciones para facilitar al autor el acercamiento a lo femenino y, ya próximo, poder pensarlo. Espaciamiento entre lo cercano y lo distante para alcanzar el sentido de las interrogaciones y respuestas que este asunto de lo femenino pueda, quizá, plantearle al autor, o bien el pliegue necesario para que lo que bordea todos los supuestos sobre el *enamoramiento* toque de nuevo el lugar y el personaje de donde partió. Luisa, entonces va a ser la huella que confundirá unos textos con otros y que va a dar con su movimiento envolvente una evidente unidad a toda la obra de Javier Marías. Repetición del motivo, pero repetición diferente cada vez, a la manera de Blanchot en *La sentencia de muerte* (Blanchot, 1985) donde un “yo” impersonal y ficticio cuenta dos relatos encadenados por la huella de un personaje que sobrevive, esta vez en dos nombres J. quien muere para vivir en N. y que son a su vez las huellas de otras huellas que se

repiten en una mano, una máscara... como marcas que se llevan consigo cuando la voz narrativa huye del relato a otros ya contados, reuniendo en un todo acabado historias pasadas y futuras. La iterabilidad del nombre en los personajes de Marías no es inocente; a pesar de que no se den similitudes descriptivas, arrastran las marcas de una serie de huellas que desestabilizan el principio y el fin de la obra en su totalidad. Luisa, Wheeler, Javier, de la Garza o Ruibérriz son figuras de lectura; las voces que hablan en los libros, de Javier Marías y las que lo hacen en los de cualquier otro autor, no son otra cosa que la voz del lenguaje mismo, y lo que se presenta en el texto es una especie de estructura especular distorsionada que, al incorporar lo otro, quiere permanecer en la ficción a la vez que se salir de ella o, bien, permanecer en lo autobiográfico a la vez que abandonarlo.

Todos hemos hablado, escrito y discutido mucho sobre el duelo, especialmente en estos últimos años. No se sorprenderán ustedes cuando yo diga que todos los escritos de Paul de Man que he leído y releído recientemente parecen atravesados por una insistente reflexión sobre el duelo, una meditación en que la memoria acongojada está grabada hondamente. El discurso y la escritura funeraria no siguen a la muerte; trabajan sobre la vida en lo que llamamos autobiografía. Y tiene lugar entre la ficción y la verdad (Derrida, 1998: 34).

En el caso de Javier Marías, la memoria puede estar acongojada o no siempre; se advierte cuando recuerda a la madre o al hermano pequeño muertos, incluso a la abuela allá en el Caribe, a Peter Wheeler o, también, al misterioso escritor, casi un mendigo, que arrastra un cochecito y desaparece, y de quien hereda nada menos que todo un reino, el reino de Redonda. Pero también hereda de otros muchos escritores que comparten páginas con él, hablan y dejan oír su voz y se integran en el relato para (re)contar algo de lo que a Marías le interesa escoger de su legado. La pasión por los autores clásicos hace más fácil ver cómo sus escritos están *atravesados* por el duelo, al estar ya casi todos muertos y mantener sus voces hablando a los vivos. Puede decirse con toda tranquilidad, que toda su obra no es otra cosa que un trabajo de duelo, con motivos que, como en el caso del personaje de Luisa, vuelven una y otra vez para tejer el texto a base de vaivenes y expresar así la fluctuación del tiempo.

La voz narrativa, entre la ficción y la verdad, entre la novela y el ensayo, ocupa, también entre otras cosas, el tiempo y el espacio del diálogo consigo mismo, entre los personajes y hasta con el lector. M. Steenmeijer dice que esta estrategia dialogante de Marías y el lector se da a partir de la traducción de *Tristram Shandy*, cuyo narrador se dirige directamente al lector desde la primera página (Steenmeijer, 2005: 273). Sin embargo, tal diálogo con el lector es, si no imposible, al menos confuso desde el momento que al caer el texto en manos editoriales ya deja de pertenecer al autor y a su firma, y, de paso, ya nadie se dirige a nadie; ahora existe un tercero que supera esta escena. De tal manera que este diálogo y cualquier otro es absolutamente espectral. De

otro lado, cuando los recuerdos facilitan la invención literaria, la memoria se convierte, también, en suplemento de sí misma como si fuera en realidad un excedente. Se enriquece, entonces la vida y la naturaleza en una especie de proceso creador acumulativo. Cuando el libro está abierto y se oyen sus voces –siempre hay más de una–, asistimos a unos hechos que ocurren en un tiempo que en la vida no existe. Otras veces, las voces, los diálogos, las historias, los relatos y todos los escritos *funerarios* que *trabajan sobre* la vida se repiten gracias al recuerdo de un pasado que nunca fue presente. Y es, precisamente, en el recuerdo donde *el otro* nos precede de manera irreductible; el recuerdo supone, pues, el vestigio y la huella *del otro* en nosotros, porque ese recuerdo habita la memoria desde eso *otro* con un irreductible movimiento de retorno. Escena de la escritura en esta especie de duelo también ficticio; donde la memoria se alía con la imaginación para ofrecer la posibilidad de lo imposible.

Tal vez sea excesivo expresarlo así, pero nos ponemos inicialmente al servicio de quien nos ha dado por querer, o por lo menos a su disposición, y la mayoría lo hacemos sin malicia (Marías, 2011: 174).

Esta frase la dice quien narra y en este caso de *Los enamoramientos* es una mujer que sospecha cómo un sentimiento como este del enamoramiento puede dejarla indefensa, a la *disposición* de otro. Ahora entre la narradora, con su presencia dominante pero sin nombre, y el autor hay una relación de alteridad. En realidad esta diferenciación sexual atraviesa prácticamente la mayoría de los relatos de Javier Marías, sin colocarse más allá, o en una posición feminista. Los personajes femeninos suelen estar contemplados desde la distancia para diferenciarlos, por ejemplo, de figuras masculinas merecedoras de, por qué no decirlo, burla, como en la parodia protagonizada entre Tupra y De la Garza, llena de humor, en *Fiebre y Lanza* (Marías, 2002: 70-98). En esa novela, ya desde el principio, queda planteada la cuestión del enamoramiento (Marías, 2002: 21) con lo cual el nombre *Luisa* es la huella, como se ha visto anteriormente, que enlazará un texto anterior con este otro en el que se plantean diferentes supuestos que constituyen un ensayo en toda regla sobre esta circunstancia del enamoramiento y, desde luego dado tal entorno, sobre la relación con el (lo) otro. «Es muy aventurado meterse en la mente de alguien imaginariamente luego cuesta salir a veces, supongo que por eso tan poca gente lo hace y casi todo el mundo lo evita» (Marías, 2011: 75). Ejercicio valiente de Marías, que apunta hacia eso otro que desborda lo conocido o lo que considera familiar y no está exento de riesgos. Simulacros del pasado que regresan para sobrevivir en las páginas de un nuevo relato.

La relación con el otro en la literatura no deja de ser una operación de cálculo del autor. Personajes, más o menos perfilados y delimitados, escenas pensadas, con su peculiar ambientación, donde el/lo otro se desenvuelve, casi siempre, en

conversaciones, en diálogos que esclarecen la manera de ser o de pensar de los intervinientes. Es un recurso literario para describir distraídamente, sin cansar al lector, más bien poniendo todo el interés en un cierto carácter ameno que exige en cualquier caso toda novela. En estos instantes lo que da que pensar son los puntos de inflexión, esos a modo de frases no siempre importantes, a veces simplemente palabras, en las que se advierten huellas indelebiles abiertas a una andadura a través de ellas, que va a conducirnos a no se sabe qué vericuetos, qué lugares de memoria, qué criptas por descubrir, qué caminos por andar. En ocasiones el otro no es, en principio, la alteridad radical, porque está ahí, con nosotros, enfrente de nosotros, nos habla, nos mira y hasta se apodera de nosotros:

Me di cuenta de que había sido yo quien se había espaciado más rato en esos pensamientos prestados, bien es verdad que incitada o contagiada por ella, es muy aventurado meterse en la mente de alguien imaginariamente, luego cuesta salir a veces (Marías, 2011: 75).

Imaginariamente. No hay otra forma de «meterse» en la mente de alguien. Lo imaginado, muchas veces imposible, ya está pensado, calculado. Ya se sabe hasta dónde va a llegar, porque se han hecho nuestros, en un pretendido acto de posesión absoluta, los pensamientos del otro interlocutor. Se le ha despojado de ellos, sin respeto, injustamente. Imaginariamente, sin tenerlo en cuenta para dar respuesta a una urgencia, a alguien que nos contagia sus pensamientos. Una experiencia peligrosa, «es muy aventurado», puede que hasta nos perdamos en aquel lugar incierto, la imaginación nos juega malas pasadas con frecuencia. Esta narradora omnipresente no sabe lo que va a encontrar en la mente del otro, quizá padecimientos que no tiene por qué vivirlos, no son suyos. Puede que haya también algo nuevo e inesperado, algo que escapa a su control y desborda lo imaginable, algo *otro* desconocido, que mina esa respuesta irresponsable por estar ya pensada, ya calculada, acaso esperada en un diálogo previsible, porque, a pesar de que *el otro* parece conocido, lo vemos y él nos mira, ahí, enfrente, no se deja contener ya en un nombre y una sólida identidad. Entonces el diálogo resulta imposible: sin reenvíos, sin comunicación, sin salir ni entrar en argumento alguno; Marías, el escritor que indaga hasta el límite en la configuración de los personajes que él mismo inventa, conoce el riesgo que eso conlleva e inscribe, precisamente, esa imposibilidad de conocer al otro.

Los enamoramientos es una profunda reflexión de la espera, en esa relación con el otro, de la apertura o no, y de esa imposibilidad de llegar a conocerlo. Dicho con algo más de literatura, quizá, de qué manera los enamoramientos pertenecen a lo imaginario al mundo de la ficción que supera una idea de la verdad más o menos ajustada, más o menos cerrada o delimitada. Un enamoramiento sobreviene inesperadamente, hay quien afirma que se dan una serie de mecanismos neuronales u hormonales; otras veces se

trata de un sentimiento patológico; en ocasiones nos interesamos por alguien que muestra ciertos signos de estatus social, etc. Sin embargo en la literatura, sobre todo a partir del romanticismo, se usa y abusa del pretendido carácter sublime de lo que se ha dado en llamar enamoramiento. Sublimación que apunta más a la actividad socialmente valorada que a su definición psicoanalítica. ¿Qué obra de ficción, que se precie en el mercado editorial, no tiene como hilo conductor algún enamoramiento? Marías lo desbarata con esa ironía suya, en ocasiones a través de la parodia, para mostrar sus otras caras:

Tal vez sea excesivo expresarlo así, pero nos ponemos inicialmente al servicio de quien nos ha dado por querer, o por lo menos a su disposición, y la mayoría lo hacemos sin malicia, esto es, ignorando que llegará un día, si nos afianzamos y nos sentimos firmes, en que él nos mirará desilusionado y perplejo al comprobar que en realidad nos trae sin cuidado lo que antaño nos suscitaba emoción, que nos aburre lo que nos cuenta sin que él haya variado de temas ni estos hayan perdido interés. [...] y cómo no interesarme por lo que le había interesado a él si estaba en la fase de enamoramiento en que éste es una revelación (Marías, 2011: 174).

Cansancio que produce la espera continuada, más o menos larga, de las emociones, y respuestas siempre calculadas y previstas, cuando, en realidad, en el otro no hay nunca un origen que conforme identidad cerrada alguna con lo que la noción de sujeto se desborda hasta tal punto que sobrepasa el orden de la espera, es imposible por mucho enamoramiento que haya, a la manera tradicional, o por mucha imaginación disponible, instalarse en la mente del otro. Otras veces la relación sabida desde siempre con el otro, la relación basada en *un conocimiento mutuo*, es mucho más tranquila, sin riesgos. De nuevo la ironía:

Las personas se sienten ligadas cuando cometen un delito juntas, cuando conspiran o traman algo, más aún cuando lo llevan a cabo. Se han quitado la máscara y ya no pueden aparentar ante los semejantes que no son lo que sí son, o que jamás harían lo que han hecho. Están atadas por ese conocimiento mutuo... Cada amante sabe que el otro conoce una debilidad suya, que ante ese otro ya no puede fingir (Marías, 2011: 216).

Es decir, una relación en la que mutuamente cada uno responde ante el otro de sí mismo. Respuestas que conforman, quizá, un cierto sistema, más o menos aceptado, en el que no hay espera ni apertura a lo desconocido, que formaliza una relación sin sorpresa, tranquila, pero, a veces, también algo incómoda cuando esa relación es desigual. Dice Marías que entonces, sólo hay dos caminos, uno ir hacia el otro, calculando que el silencio resultará insoportable o, bien «intentar colarse con disimulo en la cotidianidad de ese alguien» (Marías, 2011: 239). Así es la espera irresponsable: sobreviene cuando los pensamientos son *determinados y fijos*, o cuando la relación consiste en una oposición binaria, uno y otro son dos polos bien diferenciados y no hay apertura, no hay hospitalidad ni se corre el riesgo que implica la responsabilidad del

respeto al otro, en cuanto enteramente otro, absolutamente desconocido, que despierta un incontenible deseo de conocer y de vivir el riesgo que implica: puede ser lo peor. Pero en esta escena el diálogo no será ni pleno ni siquiera inteligible porque las palabras rebotarán sin sentido de uno a otro. Dice Javier Marías que «el enamoramiento es insignificante, su espera en cambio es sustancial» (Marías, 2011: 240).

Otras veces, la imaginación juega malas pasadas. Se sabe lo que se puede esperar de los demás, a veces es preferible engañarse y esperar «un golpe de fortuna o una extraña transformación en él, que un día descubriese que era incapaz de estar sin mí» (Marías, 2011: 186). Siempre la espera como motivo fundamental del enamoramiento, pero si esa espera es tan calculada, nunca habrá sorpresa alguna. No se espera la alteridad radical sino sus respuestas previstas y acertadas. En estas circunstancias la imaginación no es ni hospitalaria ni creativa en absoluto, no activa ningún mecanismo proclive a la invención, muy al contrario, se cierra sobre sí misma, teme una apertura a eso por venir que supera cualquier expectativa. A veces un exceso de imaginación sobrepasa los límites razonables y nos enferma: «[...] nos ponemos inicialmente al servicio de quién nos ha dado por querer» (Marías, 2011: 174).

En las descripciones del personaje que narra, se advierte, quizá, una especie de tachadura que, a pesar de todo, no consigue acallar la voz del autor, Marías mismo que, manteniendo de continuo la ironía para el tratamiento del tópico, se pregunta ¿pero, de qué clase de hombres se enamoran algunas mujeres? ¿Por qué *nos da por eso*? ¿Qué se esconde detrás de tan traído y llevado sentimiento excelso? Preguntas, rumores del autor que al dar(nos) y dar(se) las presuntas respuestas unas veces desmantelará el enamoramiento, mostrando sus otras caras para que no sea tan decisivo, para que no se encierre en un concepto tan cerrado y manido. Otras veces buscará su lado más ridículo o absurdo, de la misma manera como acostumbra a ridiculizar ciertos estereotipos, tan frecuentes y *castizos* entre nosotros, retratándolos con tanta gracia, representados en el ejemplo de De la Garza, el Rafita o Ruibérriz. Bien a través de la parodia, o bien con sus largas digresiones excurso. Retratos con numerosas descripciones, llenas de humor. Características estas, en las que se intuye la enseñanza magistral de Cervantes, de quien, él mismo se confiesa heredero, que cita, expresamente, en *Los enamoramientos*. A veces, enamorarse sólo es posible a través de la imaginación en el pensamiento de lo imposible. «[...] y el enamoramiento nunca acaba del todo mientras no se pase por la indiferencia o, más bien, por el hastío» (Marías, 2011: 351).

Hay quien dice de Marías que es un escritor frío y distante. Esta afirmación seguramente se basa en esperar que lo que tenemos entre las manos es una novela, cuando en realidad es un texto híbrido más cerca del ensayo. Por ejemplo en estos

supuestos sobre el enamoramiento, Marías deja de lado cualquier recurso a la emotividad, tan usada y abusada hasta tal punto que se hermana con lo cursi, para desmoronar, también, una manoseada idealización que, al menos en cierta clase de literatura, en un mundo editorial moderno mediatizado por el mercado, no se concibe una novela sin un trasfondo sentimental, sin uno o varios enamoramientos. Interesante la parodia sobre el particular que aparece en el texto, mensaje demoledor de una realidad que el autor conoce muy bien y pone en la voz del personaje protagonista. Javier Marías no espera ni busca la emoción continuada de un posible lector; sino el diálogo expectante de lo que pasa de manera intermitente. De nuevo la voz de Marías como rumor bajo las palabras:

Pero esto es una novela, como me dijo cuando le pregunté lo que le pasó a Chabert: lo que le pasó es lo de menos, y lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas. Lo interesante son las posibilidades ideas que nos inoculan y traen a través de sus casos imaginarios, se nos quedan con mayor nitidez que los sucesos reales y los tenemos más en cuenta (Marías, 2011: 272).

La emoción es lo que generalmente domina el ámbito de la poesía; la prosa, quizá, va detrás de ella intentando imitar los rasgos que la producen. Marías al convertir la prosa en ensayo, le da otra vuelta de tuerca y el texto requiere más comprensión, no es imprescindible ya la emoción: ahora la literatura es inseparable de la filosofía y viceversa. Túa Blesa habla de «un escudriñar en la oscuridad de los escritos» a propósito de J. Larrea (Blesa, 2011: 50), quien hizo una afirmación verdaderamente rotunda: «*NO INTENTÉIS COMPRENDER, PROCURAD EMOCIONAROS*». Pero, entonces si leer y comprender son heterotipos, como afirma Blesa, la diferencia de géneros parece garantizada en un primer momento, porque la estrategia de lectura, desde el punto de vista de la deconstrucción, violentará el texto e intentará, precisamente eso, escudriñar. Qué decir, entonces, de la emoción, cómo hablar de algo tan escurridizo y, a la vista está, tan paradójico, si la doble estrategia de lectura y escritura nunca debe nublar un buen grado de comprensión. Es posible que la filosofía tenga cierto temblor ante la poesía, tan habituada a apartar las emociones... Paradoja esta que recuerda las palabras de aquel filósofo español de mitad del siglo pasado que confesaba algo así como *me hice filósofo para entender la poesía* y puede que ahí esté el problema, en ese entender en tanto escudriñar en las palabras, como si la textualidad fuera inerte o pasiva, como si fuera sólo un goce estético, cuando, en realidad, lo que nos atrapa es una (in)cierta polifonía, un *ven* que dice *ahí hay secreto*, y adentrarse en un secreto textual posiblemente esté emparentado, entre otras cosas, con la emoción, por lo tanto, nunca debe tomarse en consideración una noción de escritura restringida, ni desarrollar una noción tradicional de género que delimite con rigidez lo que es literatura

y lo que es filosofía cuando tal cosa no es posible. Hay que recordar: los límites son difusos, ambas se contaminan.

Marías dice que esto de los enamoramientos es un sentimiento raro algo así como «una invención moderna salida de las novelas. Sea como sea, ya la tenemos, la invención, la palabra y la capacidad para el sentimiento» (Marías, 2011: 302-303). Llegados a este punto, su consideración es cada vez más interesante, y la situación se muestra compleja: por un lado, se trata al enamoramiento desde la literatura; a primera vista, se inscribe en el transcurso de una historia con una acción dramática muy breve y con principio y fin, eso sí, ambas cosas difusas. Se cuenta un hecho significativo, desde luego, un asesinato. Un hecho notable tanto en la ficción como en la vida real; se cuenta en el transcurso del tiempo cotidiano de unos personajes, pero un tiempo abrupto que, fundamentalmente, sirve como recurso, tantas veces utilizado por el autor, para la digresión de la narradora en tanto personaje central. Con lo cual, el género literario llamado novela se desdibuja por completo y da lugar al ensayo, porque, como dice el autor, *lo que pasa es lo de menos*, lo interesante es que abre las posibilidades a pensar sobre algo. Como si los hechos y personajes ficticios dieran claridad a las razones, muchas veces abstractas y oscuras, e igualaran la acción a la reflexión. Las cosas pasan muchas veces, como afirma Marías mismo en otros sitios, confusas, sin tener un límite claro entre la realidad y la ficción, se cuenta al mismo tiempo cosas que le pasan a uno y otras que no. Textos corales, siempre con múltiples reenvíos a otros autores que vuelven a relatar el argumento de sus historias, ya contadas, leídas o recordadas; conversa y dialoga con ellos. Diálogos en los que confiesa sus múltiples filiaciones e intereses con sus indecisos, y a veces contradictorios pensamientos a la manera de Montaigne, autor al que Marías admira, según dice I. Z. Alameda en «La voz narrativa como argumento constante», para quien la fusión entre personaje y narrador en la obra de Marías es un hecho. Una fusión que no está exenta de problemas, como se ha visto desde el principio, ya que la acción de la novela está supeditada a su predisposición natural porque la voz que habla, al erigirse en un personaje más del relato, tiene que superarse y describirse en ocasiones, cosa que hace, especialmente, a través del autorretrato. Alameda explica que Montaigne «fue el primero en retratarse en sus ensayos» (Alameda, 2005: 78) y cómo ambos autores se inscriben en una tradición retratista ya usada por Cervantes en sus prólogos.

El espectro no es ni presente ni ausente, a su manera es un suplemento de la presencia, un desecho; se inserta dentro del espacio del duelo interminable; por ello mismo, significa también lo que la racionalidad no puede someter ni tematizar como objeto de estudio: la Filosofía con mayúsculas no cree en los espectros. Son reaparecidos, aportan el sello de la repetición y el retorno. Hablar de espectralidad es hablar de iterabilidad, se retrae a todo intento de metaforización o conceptualización. Resiste y permanece por estar siempre en retirada, por no hallarse nunca completamente presente, por no ser reductible a

lo óptico, a lo que es ni al que es, a ninguna esencialidad subsistente (Vidarte-de Peretti, 1998: 47-51).

Sin dejar de dialogar con sus fantasmas favoritos, con un transcurrir fragmentado Marías se interrumpe a sí mismo con un largo monólogo para narrar, entonces, lo que piensa, no lo que pasa, en una libre asociación de ideas. Fragmentación esta que disloca el tiempo: rompe la linealidad de presente-pasado-futuro, y sirve a la memoria para crear e inventar un pasado que nunca ha sido presente y que tiene lugar, precisamente en ese acto creador del recuerdo y, en ese tiempo dislocado. Marías utiliza la metáfora «el negro pozo del tiempo» ese tiempo al otro lado, en su «negra espalda». Ahí es donde la noción de identidad, el yo como origen, se desvanece y, por tanto, la noción de sujeto se trastoca, se desdobra dando paso al otro. La voz que habla y no siempre puede identificarse con el autor, es la apertura inaugural al (lo) otro. Inaugural porque nunca se da de la misma manera, unas veces el doble del autor es el narrador, otras es el personaje central, otras son las voces de los autores que cita y no cita, pero están presentes con su estilo o con sus enseñanzas literarias. Voces variadas que se incorporan al texto a través de ese personaje que recuerda y dialoga con sus «queridos» fantasmas literarios. Diálogos tan importantes en la obra de Marías como para que se pregunte, en muchas ocasiones, tantas que sería muy largo y tedioso citar, el por qué la gente –la gente que lee– no se asoma con más frecuencia a los textos de los autores clásicos, a quienes acoge en sus textos o, lo que es lo mismo, en el ámbito de lo propio. Voces espectrales que, como huéspedes bien aceptados, cuentan cosas, incluso cuentan sus relatos, como cuenta Balzac la historia del coronel Chabert, como la escena cervantina de la espada que reaparece en *Tu rostro mañana II: Fiebre y lanza* o *Mañana en la batalla piensa en mí* contextualizando a Shakespeare.

Exapropiación del yo, del *ethos*, contaminado con lo extraño, con lo diferente, con lo otro, en un acto hospitalario. Hospitalidad con las voces de la memoria que recuerda a tantos autores leídos, incorporándolos a la manera de referirse a uno mismo y a los otros. Dice Derrida:

La hospitalidad es la cultura misma y no es una ética entre otras. En la medida en que atañe tanto al «ethos», a saber a la morada, a la casa, al hogar, al lugar de la estancia familiar como a la manera de estar ahí, a la manera de referirse a uno mismo y a los otros, a los otros como los suyos propios o como unos extranjeros, «la ética es hospitalidad», es de arriba abajo coextensiva con la experiencia de la hospitalidad, cualquiera que sea la forma en que se la abra o se la limite (Derrida, 1996: 42-43).

La hospitalidad indiscernible del yo y de la cultura. Del yo cuando lo uno y lo otro se incorporan y contaminan mutuamente y el personaje, entonces, se desdobra para coexistir en un mismo espacio y tiempo, sin ser lo mismo. La hospitalidad dentro del juego textual de Marías, que incorpora la figura del otro espectral a eso parecido a una

novela o un cuento, y la manera en la que afronta la figura tan literaria del doble: como si la mirada dirigida a uno mismo fuera, al mismo tiempo, la contemplación de un otro. Esta contemplación del doble en ocasiones tendrá unas consecuencias desastrosas (Martín, 2005: 232-233), la verdad es que suponen siempre un grave conflicto de identidad. En «Gualta» (Marías, 1990: 66), Javier, el protagonista, se encuentra por azar con alguien idéntico a él, Xavier Gualta, confesando cómo nunca hasta el momento había llegado a sentirse como «un William Wilson sin sangre», personaje de Edgar Allan Poe. Como un «retrato desdramatizado de Dorian Gray», personaje de Oscar Wilde o «un Jekyll cuyo Hyde no fura sino otro Jekyll» esta vez el personaje es de Robert Louis Stevenson.

La voz fuera del tiempo en ese lugar tan poco estable y al mismo tiempo tan fijo como son las páginas de un libro, esa especie de archivo. «En realidad soy sólo tiempo, lo que nunca ha visto nadie», dice en algún momento de *Tu rostro mañana II: Baile y sueño*.

Tiempo dislocado que invita a un nuevo ejercicio de memoria, que al estar marcada por este incesante retorno de lo fantasmático, no puede ser ya sin más la memoria que representa un pasado que ha dejado de ser. Es más bien memoria creadora de un pasado que tiene lugar, precisamente por el acto creador del recuerdo. Un acontecimiento que reaparece sin que haya habido una aparición primera y originaria que no haya sido precedida por otra reaparición, como las fantasías noveladas que recrean el propio pasado remitiéndolo a algo inexistente, que, sin embargo tiene realidad efectiva sólo por haber sido recordado sin haberse producido nunca. Repetición y primera vez. Cada vez es el acontecimiento mismo, una primera vez s una última vez. Completamente distinta (Vidarte-de Peretti, 1998: 49).

Si hay algo misterioso en la memoria creadora, no sólo son las fantasías noveladas, sino la magia que supone traer las voces con nombre propio a través de los recuerdos e injertarlas en una nueva experiencia de escritura. Porque cuando Marías invoca a sus amados espectros, cediendo el paso a sus voces, lo hace, como no puede ser de otra manera, a través de sus nombres propios: Cervantes, Shakespeare, Montaigne, Boudeler, Balzac o Dumas entre otros. De la misma manera invoca a los personajes de anteriores relatos: Luisa, Javier, Ruibérriz de Torres, De la Garza, Wheeller... Sus huellas estratégicas, suplemento de la presencia, sin remitir en ningún caso a una ausencia oponente, para inscribirse en este espacio de duelo interminable y en una *lógica del espectro*. Estos cortes textuales, estos injertos en la digresión tanto del personaje narrador, como en algún que otro personaje, muestran una necesidad del autor de dar a conocer los nombres y las historias que contaron o vivieron en el pasado. Entonces, cabe preguntarse por el papel que juegan los nombres propios en el texto y, por el poder que tienen en general. Preguntarse, entonces, si hay algo más espectral o una huella más notable que el nombre propio, en tanto es aquello que nos identifica pero es lo menos propio a la vez. Y, no sólo nos identifica en el presente, sino permanecerá

intacto después de la muerte. Sobrevivirá, por lo tanto, invocando unas veces y otras interpelando al portador de ese nombre, a pesar de que no pueda responder ya a, en, ni por su nombre. Por consiguiente, el inmenso poder del nombre es la supervivencia y la memoria, unido intrínsecamente a ambas. Esos nombres que Marías trae a sus relatos acompañaron a en vida a sus *propietarios* que ahora son ficticios, meros elementos lingüísticos, pero que juegan un notable papel en el texto, con su firma doble.

¿El nombre es en sí mismo, en alguna parte allá fuera, como un signo o símbolo, un monumento, epitafio, estela o tumba, un memorando, ayudamemoria, un recordatorio, un auxiliar externo configurado «en memoria de»? Ambas cosas, sin duda; y aquí reside la ambigüedad de la memoria, la contaminación que nos perturba, perturba la memoria y el significado de memoria: la muerte revela que el nombre propio siempre podría prestarse a la repetición en ausencia d su portador, convirtiéndose así en un nombre común singular, tan común como el pronombre «yo», que oculta su singularidad aun al designarla (Derrida, 1986: 62).

Javier Marías quizá tenga un interés pedagógico con este juego del nombre: «Y lo que le pasó al Coronel lo puedes averiguar por tus propios medios, no te vendría mal leer a autores no contemporáneos de vez en cuando» (Marías, 2011: 162). Como si hiciera falta *salvar el nombre*, rescatarlo del olvido y recordar, no sólo al personaje de Luisa o a cualquier otro, sino a los posibles lectores, lo que está más allá del nombre de un escritor. Lo que ese nombre aporta a la literatura y, que en cualquier caso, funciona como la apertura a un cierto juego de lugares que desborda los límites de la novela. Otras veces se oyen las voces de otros sin necesidad de que Marías escriba su nombre y nos diga quién o quienes están hablando, como en las referencias a Shakespeare en *Mañana en la batalla piensa en mí* o en la escena cervantina de la espada en *Fiebre y lanza*. Nombres que no se dejan ya pensar como propios sino como huellas que dan lugar a la lógica del injerto. En realidad, en todos esos momentos, se dirige a lo que va más allá del nombre propio, como si, además de salvar el nombre, hiciera falta salvar a la vez lo que no es ese nombre. Lo atraviesa para dirigirse a el (lo) otro en una pirueta que consiste en pronunciarlo sin pronunciarlo. Estos recuerdos y estas llamadas al otro son una transferencia referencial parecida a una entrega de Marías a sus escritores admirados, hacia los que se dirige, pero sin pasar el umbral del necesario respeto al otro a quien en ningún caso se sustituye.

Tampoco había albergado esperanzas de que la situación cambiara, o sólo en la soledad de mi alcoba mirando los árboles, lejos de él, en secreto, como quien fantasea cuando empieza a venirle el sueño, todo el mundo tiene derecho a eso, a imaginarse lo imposible cuando la vigilia inicia su retirada, qué menos, y se clausura el día (Marías, 2011: 306).

Ahí, en la soledad, la imaginación hace posible lo imposible. Como diría Derrida son necesarios *los tiempos desérticos*, porque el desierto es la metáfora idónea que describe el pensar, una actividad que exige una soledad absoluta y además porque es

una figura paradójica de la aporía, en el sentido de la ausencia de la certeza de una ruta a seguir, de las pistas no fiables, de los caminos borrados por la arena. A la vez que es la condición del acontecimiento, el camino para ir más allá, qué menos si ya se clausura el día.

Abril 2012

Bibliografía

- ALAMEDA, I. Z. (2005): “La voz narrativa como argumento constante”, en ANDRÉS SUÁREZ, I., y CASAS, A., eds., *Javier Marías. Grand Séminaire de Neuchâtel, Suiza. Coloquio Internacional 10-12 noviembre 2003*. Madrid, Centro de Investigación de Narrativa española/Arco libros.
- BLANCHOT, M. (1985): *La sentencia de muerte*. Trad. M. Arranz. Valencia, Pre-Textos.
- BLESA, T., PUEO, J. C., SALDAÑA, A., y SULLÀ, E., eds. (2011): *Pensamiento español del siglo XX, 5*. Zaragoza, Trópica, Anexos de *Tropelías*.
- BLESA, T. (2011): “Juan Larrea: la lengua extraña”, en BLESA, T., PUEO, J. C., SALDAÑA, A., y SULLÀ, E., eds., *Pensamiento español del siglo XX, 5*. Zaragoza, Trópica, Anexos de *Tropelías*, pp. 41-58.
- DERRIDA, J. (1993): *Passions*. Paris, Galilée.
- (1995): *Espectros de Marx*. Trad. J. M. Alarcón y C. de Peretti. Madrid, Trotta.
- (1996): *Cosmopolitas de todos los países, ¡un esfuerzo más!* Trad. J. Mateo Ballorca. Valladolid, Cuatro Ediciones.
- (1998): *Memorias para Paul de Man*. Trad. C. Gardini. Barcelona, Gedisa.
- (2001): *¡Palabra!* Trad. C. de Peretti y P. Vidarte. Madrid, Trotta.
- MARÍAS, J. (1971): *Los dominios del lobo*. Barcelona, Anagrama.
- (1990): “Gualta”, en *Mientras ellas duermen*. Madrid, Alfaguara.
- (1998): *Negra espalda del tiempo*. Madrid, Alfaguara.
- (2001): “Biografía y ficción”, en *Literatura y fantasma*. Edición ampliada. Madrid, Alfaguara.
- (2002): *Tu rostro mañana. 1. Fiebre y lanza*. Madrid, Alfaguara.
- (2004): *Tu rostro mañana. 2. Baile y sueño*. Madrid, Alfaguara.
- (2011): *Los enamoramientos*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- MARTÍN, R. (2005): “La destrucción de la biografía. El motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, en ANDRÉS SUÁREZ, I., y CASAS, A., eds., *Javier Marías. Grand Séminaire de Neuchâtel, Suiza. Coloquio Internacional 10-12 noviembre 2003*. Madrid, Centro de Investigación de Narrativa española/Arco libros.

STEENMEIJER, M. (2005): “Javier Marías columnista: el otro, el mismo”, en ANDRÉS SUÁREZ, I., y CASAS, A., eds., *Javier Marías. Grand Séminaire de Neuchâtel, Suiza. Coloquio Internacional 10-12 noviembre 2003*. Madrid, Centro de Investigación de Narrativa española/Arco libros.

VIDARTE, P., y DE PERETTI, C. (1998): *Derrida*. Madrid, Ediciones del Orto.