

José María Pozuelo Yvanos

FIGURACIONES DEL YO EN LA NARRATIVA:

Javier Marías y E. Vila-Matas

Ensayos
LITERARIOS
CÁTEDRA MIGUEL DELIBES



Junta de
Castilla y León

Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León



Universidad de Valladolid



Directora de la colección:
M^a Pilar Celma

© El autor

© Cátedra Miguel Delibes

I.S.B.N.: xxx-xx-xxxx-xxx-x

Depósito Legal: VA-xxx-2010

Distribución: Servicio de publicaciones e intercambio editorial.
Universidad de Valladolid.

Diseño de cubierta y producción editorial: Quadro4

ÍNDICE

Prefacio	xx
I. “Figuración del Yo” frente a Autoficción	xx
II. JAVIER MARÍAS	xx
2.1. El ciclo Deza: la construcción de una voz escrita	xx
2.2. Una voz en el tiempo	xx
2.3. Narrar vidas de otros	xx
2.4. El rostro que no se ve	xx
2.5. Una mancha que se resiste a desaparecer ...	xx
III. ENRIQUE VILA-MATAS	xx
3.1 Personaje de sí mismo	xx
3.2 La voz figurada en ensayos y artículos	xx
3.3 Un yo <i>shandy</i>	xx
3.4 Figuraciones del yo en la «tetralogía del escritor»	xx
3.4.1 Un conjunto narrativo ficcional	xx
3.4.2 Rostros máscaras y tonos	xx
3.4.3 Una escritura figurada en el límite ...	xx

A la memoria de Claudio Guillén, a quien siempre sentí maestro y que inauguró las lecciones de esta Cátedra Miguel Delibes, de Nueva York.

Y para Carlos Castilla del Pino, amigo suyo y mío, que nos dejó cuando estas páginas estaban escribiéndose.

PREFACIO

Las lecciones que siguen fueron impartidas como Curso de Doctorado en los primeros días de Octubre de 2009, en el Graduate Center de la City University of New York (CUNY), en el seno de la “Cátedra Miguel Delibes”. Es un Curso que se dicta anualmente en Otoño y que goza de amplia reputación en el seno del Hispanismo. A las profesoras Lía Schwartz y Maria Pilar Celma debo gratitud por haber confiado en mí este año y a los alumnos que asistieron mi reconocimiento por sus ricas aportaciones en los coloquios que siguieron a las clases.

Claro está que unas lecciones se benefician de la condición oral y dimensión comunicativa que una clase tiene y he respetado esas condiciones en el propio libro. Quiero creer también que hay otro beneficio derivado de la claridad que exige la necesidad de explicar. No considero menor otra condición: al ser unas clases de Doctorado, invitan a tratar un tema

nuevo, fruto de una investigación en marcha. Es en ocasiones como ésta cuando la dimensión de la investigación universitaria encuentra su mejor sentido: la realización en un aula, junto a un grupo de jóvenes de diferentes países, interesados por la narrativa española contemporánea.

El libro plantea una cuestión teórica inicial: el concepto de *figuración* del yo, que entiendo más general y comprensivo que el de autoficción. Sobre todo considero que sirve para adentrarse en parte de la obra de los dos novelistas que ocuparon nuestra atención aquellos días: Javier Marías y Enrique Vila-Matas. Las últimas novelas de ambos suponen desafíos creadores que espolean la reflexión y el goce que va unido a la lectura. Obviamente son muchos los escritores que han planteado formas distintas (las de los dos elegidos también lo son entre sí) de figuración del yo, pero un Doctorado no es el momento de panorámicas, sino de abordar un asunto con cierta profundidad, lo que exigía un corpus más restringido.

El hecho de que la obra de Marías y Vila-Matas fuera ya conocida y hubiese sido leída por los distintos estudiantes que siguieron el curso en Nueva York, hizo que la experiencia comunicativa resultase todavía más rica.

Es el momento de que pueda participar de ella un público más amplio: los muchos interesados en los problemas de la ficción y en dos de los autores españoles cuya obra posee mayor relieve artístico y un lenguaje narrativo original, con verdadera dimensión internacional.

La Albatría 30 de Diciembre de 2009.

I. "FIGURACIÓN DEL YO" FRENTE A AUTOFICCIÓN

Una de las causas que explican el abrupto movimiento de la teoría literaria en el siglo XX y lo que llevamos del XXI, es el fenómeno de las resurrecciones. Conceptos, términos y autores que habían nacido o habían desarrollado su propuesta hace muchos años, y se encontraban olvidados, de repente, alguien los pone de moda, y todo el mundo se pone a hablar de ellos como si fuesen nuevos. Tales recuperaciones tardías originan no pocas anacronías. En otro lugar he analizado cómo tales anacronías sirven para explicar el carácter convulso de la teoría literaria de hoy. Lo hice a propósito del concepto de *post-estructuralismo* con el que la teoría literaria norteamericana calificaba la obra de Jacques Derrida, pensando muchas veces que ese *post* era cronológicamente pertinente, e ignorando que los tres libros clave en que Derrida postuló la teoría conocida luego como deconstrucción, son de 1967¹, y por tanto anteriores a algunas de las postulaciones del estructuralismo literario, singular-

¹ Me refiero a *La voix et le phénomène, L'écriture et la différence* y *De la Grammatologie*, fechados en 1967.

mente de la Narratología, cuyas principales obras se escribieron después de 1970 (año de aparición de la revista *Poétique*). Derrida había comenzado a publicar antes, pero previamente a su descubrimiento tardío por los americanos, ocupaba un lugar no central. Desde luego era así en el pensamiento teórico literario, por eso se le hizo nacer en los años ochenta como *post*, cuando cronológicamente era *pre*². Igual le ocurrió a Bajtin, vuelto a nacer remozado en otra versión de la posmodernidad, siendo así que su pensamiento viene nutrido de una de las vertientes más radicalmente *modernas* como fue la marxista.

Me he referido a este fenómeno de las tardías recuperaciones de conceptos teóricos porque ocurre igual con la categoría de la *Autoficción*, que teniendo, como término al menos, cuarenta y dos años, si situamos su inicio en donde suele hacerse, en la novela *Fils* de Serge Doubrovsky³, publicada en 1977, anda siendo redescubierta por doquier ahora. Así define Doubrovsky la *autoficción*:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo⁴.

Cuarenta y dos años tiene ya el término de autoficción desde que Doubrovsky le hiciera nacer en el texto citado. Pero es frecuente que en la crítica literaria de hoy, sobre todo en libros que tratan de la actual

2 J.M.Pozuelo Yvancos: "Una crítica descentrada" en *Anthropos*, nº 129, Febrero 1992, pp.43-46.

3 Serge Doubrovsky: *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Contra cubierta.

4 A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé ne coïncide pas avec lui-même".

novela, te lo encuentres aquí y allá, como criatura casi recién nacida y aún amenaza con actuar como el bálsamo de Fierabrás, porque todos los remedios meta-teóricos cura, tanto si la tesisura es hablar de la autobiografía, de la novela calificada como posmoderna, como si lo es de la crisis del sujeto, o de la deconstrucción de las seguridades ontológicamente afirmadas sobre lo que es verdadero o falso, o como lugar donde los géneros acaban rompiendo en el espejo de la *identidad*, ya difícilmente postulable⁵.

Por lo que luego avanzaré respecto a la claridad conceptual, interesa evitar ese síndrome de actualidad y volver a los contextos que dieron nacimiento al concepto y al término, porque precisamente con tales contextos a la mano, lo que se quiebra primeramente es la asimilación de “autoficción” y crisis posmoderna (y sus asimilaciones a las nociones que se pusieron de moda al calor de la bibliografía posmoderna posterior a Lyotard, Baudrillard y Jameson, como son las de “sujeto vacío” de Lipotvesky o a la “corrosión del carácter (sic)” de Richard Sennet⁶.

Digo esto porque si lo aplicamos en el contexto de su nacimiento, lo que Serge Doubrovsky postula en el fondo, cuando habla de autoficción, es la quiebra de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y por consiguiente del personaje y de la persona representada en ella. Singular y explícitamente referido al caso de una historia autobiográfica convencionalmente forzada a presentarse como un todo narrativo, y no unos fragmentos disjuntos. Y tal postulado lo era de las postrimerías de la vanguardia representada por el *Nouveau*

5 Recorre muchos de estos lugares de la posmodernidad teórica el primer capítulo del libro de M. Alberca: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

6 Gilles Lipovetsky, *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1986 y Richard Sennett: *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama, 2000.

roman y acogida por G. Perec, P. Sollers, Michel Leiris, etc.

La autoficción es por consiguiente una categoría hija de su momento, se entiende mejor si la situamos en él, incluso en su lugar, el París de los años sesenta y setenta, y nace teniendo en cuenta principalmente dos antecedentes. El primero trata de ser contestación al conocido como “*pacte autobiographique*” de Ph. Lejeune, formulado en un conocido artículo de la revista *Poétique* en 1973⁷ y que pasaría luego a ser el capítulo primero de un libro de 1975 con ese título. Pero sobre ese contexto se superpone otro mayor: la crisis del personaje como entidad narrativa que habían postulado algunos años antes los miembros del *Nouveau roman*, fundamentalmente Robbe Grillet y Natalie Sarraute, con sus conocidos libros *Pour un Nouveau roman* y *La era del recelo*⁸. No hay que olvidar que había sido el propio Doubrovsky el primero en trazar una revisión de la escuela crítica nacida al amparo de tales supuestos literarios con su libro *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité* (1966)⁹.

De la juntura de estos dos contextos, crisis del personaje narrativo y deconstrucción del yo autobiográfico emerge la conocida autobiografía de uno de los maestros de Doubrovsky, Roland Barthes, que es el otro contexto necesario para entender la autoficción como categoría. En su autobiografía titulada *Roland Barthes par Roland Barthes*, aparecida en 1975¹⁰, dos años antes que *Fils* por tanto, había realizado lo que la novela autobiográfica de Doubrovsky convertiría

7 Ph. Lejeune, “Le Pacte Autobiographique”. *Poétique*, 1973. Reimpreso luego en el libro del mismo título en Seuil, 1975, pp.13-46.

8 A. Robbe Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, imp. 1964 y Natalie Sarraute *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1974.

9 Reeditado en París, Denöel/Ghontier, 1972.

10 *Roland Barthes, par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975. Hay edición española en Kairós.

luego en programa, según hemos visto: la fragmentación del sujeto. Puesto que la autobiografía de Barthes se resuelve en fragmentos discontinuos, incluso apelando al mismo concepto mallarmeano de *corps morcelé*, al que se referirá dos años después Doubrovsky, y reforzándolo con la resistencia a una narratividad que sometiera la propia historia del individuo a un *destino*.

En mi libro dedicado al género autobiográfico¹¹, y bajo el título de “Roland Barthes: un texto-cuerpo fragmentado” dediqué un capítulo al análisis del texto de Barthes¹² y pude comentar también el ante-texto que éste sitúa, destacado en negrita, al frente de su autobiografía: **“Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage du roman”**. Es concomitante tal declaración con la elección de la tercera persona en un texto que habla de sí mismo y compatible tal opción con inequívocas referencias a su identidad real, no ya en la foto de la portada, con sus alumnos del Seminario de l’École Pratique des Hautes Études, sino en el propio texto, situando frente a la narratividad del discurso, un sustituto referencial indiscutible como son fotos, dedicadas al lugar de nacimiento (hay una de la calle de Bayona donde nació, y de sus orígenes, puesto que el libro se abre con la foto de su madre teniéndolo en brazos, y de sus abuelos etc.). Quien dedicó uno de sus últimos libros al arte de la Fotografía¹³, sabía qué estaba haciendo con tal postulación del referente indiscutido: propiamente estaba escribiendo una *autoficción*, que siendo autobiografía se volvía contra la narratividad y el carácter unitario de su yo Autor.

11 José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.

12 *Ib.*, pp. 211-243.

13 Roland Barthes, *La Chambre claire*, París, Cahiers de cinéma-Gallimard- Seuil, 1980. Hay edición en Paidós.

Considero importante rescatar este origen, si no queremos seguir contribuyendo a que ocurra con la autoficción lo que ha ocurrido con los conceptos paralelos de posmodernidad o de deconstrucción, que de tanto usarse, para tanto y en distintos contextos y para diversos autores, y obras, han acabado perdiendo su distintividad y su capacidad de decir lo que querían decir cuando nacieron y resultaban categorías realmente útiles. No hago por tanto recordatorio de estos orígenes de la autoficción por afán arqueológico alguno, ni porque quiera que sea únicamente lo que fue al nacer, sino para entender así lo que realmente es y separarlo de los que no es. Y confieso que lo hago también para evitar que su crecimiento desmesurado y su juntura a conceptos como el de “Factual Fictions”, que veo asimilado a él¹⁴, le haga perder su sentido.

También alarmado porque en bastante bibliografía reciente sobre narrativa española actual observo incólumes a quienes se permiten calificar la obra de Javier Marías *Todas las almas* como autoficción, o hacerlo con *Tu rostro mañana*, casi los mismos que asignan tal categoría a *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*, novelas éstas de Vila-Matas. Tanto las novelas de un autor como las del otro, aunque contengan figuraciones de un yo narrativo personal, en modo alguno son calificables de “autoficciones”, mucho menos cuando los propios autores se han encargado de desmontar esa posibilidad, jugando incluso con ella en el caso de Vila-Matas.

Y ello por citar obras de los autores a los que me referiré a lo largo de este Seminario. No podré entrar ahora en el hecho de que se hagan coincidir en el

14 Hay desarrollos posteriores, como es el de Jacques Lecarme, “Indecidables et autofictions” en Bruno Vercier et Jacques Lecarme, *La littérature en France depuis 1968*, París, Bordas, 1982, pp. 150-155. Para la literatura norteamericana lo ha analizado primeramente Albert Stone, “Factual Fictions”, en *Autobiographical Occasions and Original Facts*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1982, cap. VIII, pp. 265-365. Precisamente este sintagma “Factual fictions” es muy semejante al que Javier Cercas configura al hablar de *Relatos reales*, concepto que elevó a título de su libro publicado en El Acantilado, Barcelona, 2000.

mismo lugar con obras de Soledad Puértolas, con novelas de Muñoz Molina, Javier Cercas o Rosa Montero, todos, ya digo, incluidos sin los matices necesarios, sin tener en cuenta los diferentes registros autoriales y nombres del personaje narrador, hasta desembocar aquello que nació con un sentido preciso en lo que ha acabado por convertirse: un cajón de sastre.

No se habrían hecho tales extensiones y confusiones si nos atuviéramos a la claridad cartesiana con que J. Lecarme caracterizó la autoficción:

La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intítulado genérico indica que se trata de una novela¹⁵.

No es decir mucho, pero es decir lo suficiente para dejar claro un subgénero narrativo. Una novela por tanto, en la cual el autor, el personaje protagonista y narrador de la historia son el mismo, o por decirlo con palabras de Lecarme, comparten la misma *identidad*. Si insisto, poniéndolo en cursiva, sobre el concepto de *identidad* en la definición dada por Lecarme es porque lo considero muy importante, contemplada desde el contexto en que nació tal noción.

En efecto, en el fondo que dio origen a tal definición estaba su homología con la famosa definición que Lejeune había dado del género autobiográfico en que hablaba de que para que hubiera autobiografía era necesario que coincidieran la *identidad* del autor, del narrador y del personaje¹⁶. Como se sabe en su libro

15 "L'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont intitulé générique indique qu' il s'agit d'un roman" J. Lecarme: "L'autofiction; un mauvais genre?" en S. Doubrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune, eds. *Autofictions et Cie*, Cahiers RITM, Université de Paris X, Nanterre, n° 6, 1993, p.227.

16 "L'héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir, le même nom que l'auteur? Rien ne empêcherait la chose d'exister, et ce-peut-être une contradiction interne. Dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple se présente à l'esprit d'une tel recherche". Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 48.

primero dedicado al género Lejeune trazó un cuadro (p.28) en que quedaba vacía la casilla referida al caso en que dentro de una novela convergieran la columna dedicada al nombre del personaje y la del nombre del autor real, casilla que es la paralela a la que se ofrecía llena, precisamente con el género de la *autobiografía*, donde tal coincidencia es obligada. Y de inmediato se preguntaba Lejeune por tal posibilidad en los siguientes términos:

El héroe de una novela declarada tal, ¿puede tener el mismo nombre del autor? Nada impediría que tal cosa se diera, lo que no dejaría de ser una contradicción interna de la que se podrían extraer interesantes consecuencias. Pero en la práctica no encuentro ejemplo alguno que obedezca al espíritu de tal búsqueda¹⁷.

Es aquí donde cabe situar al nacimiento de la autoficción, en el rellenado de tal casilla de Lejeune, hecho por Doubrovsky en su novela *Fils*, en curso de escritura cuando se publicó el ensayo del profesor de Nanterre. El propio Lejeune, en el ensayo siguiente dedicado al pacto autobiográfico, el publicado en 1982 bajo al título de “Le pacte autobiographique (bis)” da cuenta de cómo habían nacido obras concretas que pretendían desmentir su cuadro, rellenando sus casillas vacías, y cita expresamente *Fils* de Doubrovsky¹⁸. De hecho la contraportada de la novela *Fils*, en la que se ofreció la definición adelantada arriba de la autoficción, contiene una expresa referencia al género autobiográfico, tal si hubiera nacido su contrafaz, en estos términos:

Al despertar la memoria del narrador, que toma muy aprisa el nombre del autor, teje una trama en la que se cogen y entremezclan recuerdos recientes (la nostalgia de

¹⁷ *Ib.*, p.31.

¹⁸ Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p.24.

un amor loco), lejanos (infancia de anteguerra y guerra), zozobras tan cotidianas, angustia profesional (...) ¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el atardecer de su vida, y en un estilo elevado¹⁹.

En consecuencia, no escapó a Lejeune que *Fils* fuera una contra-autobiografía. En el libro titulado *J'est un autre* escribe: “ou par me servir d'une expression lancée par Serge Doubrovsky à propos de son texte “autobiographique” *Fils*... une *autofiction*”²⁰.

Una novela que nace como una “falsa autobiografía” entonces, o mejor una *contra-autobiografía*. Es entonces cuando cobran sentido las palabras que antes cité y que refieren al concepto de *Fils*, como hilos (hay en francés juego con ‘hijos’) de una historia fragmentada, como elementos de un tejido que no forman una trama, que no tiene una unidad a la que referirse, y que representan una identidad *morcelé*, fragmentada. Y por tanto emerge mucho más comprensible si la referimos a la operación previa, que dos años antes había realizado Roland Barthes con su autobiografía resuelta en fragmentos, hilos, incluso con un dibujo subtítuloado “Anatomie” con el que Barthes cierra el libro y que representa el cuerpo resuelto en nervios, fibras de una identidad no narrativa que únicamente tal cuerpo puede decir.

No es éste el momento de trazar la continuación de esta larga historia, porque es entonces cuando, olvidadas las referencias que fueron clave para entender qué sea la *autoficción*, comienza a intervenir todo el mundo, algunos sin referirse para nada a ellas, aplicando tal concepto a novelas que ni siquiera

19 “... Au reveil, la mémoire du narrateur, qui prend très vite le nom d'auteur, tisse une trame où se prenent et se mêlent souvenir récents (nostalgie d'un amour fou), lointains (enfance d'avant-guerre et de guerre), soucis aussi du quotidien, angoisse de la profession ... Autobiographie?. Non, c'est un privilège, réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style” S. Doubrovsky. *Fils*, cit. Contraportada.

20 Ph. Lejeune, *J'est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p.217.

muestran identidad de nombre entre el autor y el personaje narrador, único rasgo distintivo seguro para el sentido de la categoría, independientemente de que el contenido autobiográfico tampoco pueda quedar al margen. Pero parece que baste con decir de una novela en la que se perciben rasgos de la persona del autor que se trata de “autoficción”. Entonces entra, porque se es más moderno así, o se entiende que tal cosa prueba que se está al día.

La tesis doctoral de Vicent Colonna, discípulo de G. Genette, titulada *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*²¹, ya amplió notablemente el campo, si bien advirtiendo desde el principio sobre el carácter heteróclito de la categoría que permitía agrupar textos de amplio recorrido, pues lo mismo sirve para Céline que para Gombrowicz o Dante, si bien no entiendo que incluya entre ese abanico al *Quijote* de Cervantes (p.30) y que al análisis de esa obra dedique el capítulo 3 de la Cuarta parte, el dedicado a la “fonction reflexive”²², y que lo haga una vez que ha definido la autoficción como

una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando en todo caso su identidad real, su verdadero nombre²³.

Mantiene Colonna el problema de la identidad de autor y personaje, sostenida por Lecarme, pero añade la posibilidad de una personalidad *inventada*. Eso es lo que a lo largo de su tesis le permite distinguir diferentes realizaciones de la autoficción, entre las que distingue la referencial o biográfica, que es la próxima a la autobiografía, la reflexivo-especular, que coincide

21 Lille, ANRT, 1990. Se puede consultar en formato PDF en Internet (<http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>, por donde citaré.

22 *Ib.*, pp. 264-280.

23 *Ib.*, p.30. La traducción es mía.

con la metaficticia (“metalepsis discursiva” la llama), y la *figurativa*, en la cual hay una transfiguración del autor en una personaje que tomando rasgos de él puede resultar inventado²⁴.

Si hasta aquí me he referido con un poco de detalle al origen del concepto de autoficción y a algunas etapas primeras de su desarrollo, ha sido porque, aunque comúnmente ignorado²⁵, este origen que sigue vinculando la autoficción a la identidad real biográfica coincidente entre personaje y autor (que es la constante inevitable sostenida en la definición de la categoría), ha permanecido como fondo implícito que ha hecho entender a la crítica que la representación del yo personal es asimilable a poseer un fondo autobiográfico o, dicho de otro modo, que el problema de la *figuración del yo* se resuelve principalmente en la relación entre el texto y la vida (que es solamente una de las posibilidades que la novela ha experimentado desde que existe).

Además la búsqueda de referencialidad biográfica cuando se trata de la ficción, a menudo olvida que la cuestión de la identidad en la constitución de la voz narrativa ficcional no debe plantearse como una cuestión de referencialidad, como si las ficciones fuesen vías de representación de un yo ajeno a ellas y previo a la construcción de su mundo, lo cuál significa ignorar el estatuto de palabra imaginaria que en cuanto ficciones tienen²⁶.

Lo que este Curso de Doctorado quiere subrayar es que tal presunción y énfasis en la correlación de

24 El recorrido de estas posibilidades a las que llama funciones, ocupa la Cuarta parte del libro. La “función figurativa”, que es la que en principio parecía interesarnos, se basa empero en un recorrido por la obra teórica de R. Barthes persiguiendo la crítica que, a lo largo de ella, se hace a la noción de Autor.

25 Manuel Alberca sí se refiere a los hitos principales de tal historia en las páginas 140-163 de su citado libro *El pacto ambiguo* precedidas no obstante de un capítulo en que ha llevado la autoficción a otro lugar de la posmodernidad, según objeté antes.

26 He desarrollado con pormenor este estatuto en el capítulo 2.4 titulado “Representación y ficción” de mi libro *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 99-119.

una relación texto-vida, ha reducido notablemente el panorama de posibilidades de *representación de un yo figurado de carácter personal*, que no tiene por qué coincidir con la autoficción, ni siquiera cuando se establece como personal, puesto que la figuración de un *yo personal* puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la *presencia* del autor).

Esas son las que me propongo analizar bajo la categoría que recoge el sintagma *Figuraciones del yo*. Perseguiré las figuraciones de la voz narrativa de un yo, en las últimas novelas de dos autores que se han servido, si bien cada uno a su manera, de tal recurso y que los capítulos que siguen pretenden recorrer: Javier Marías y E. Vila Matas. Por cierto que podría hacerse extensible a otros, entre ellos Félix de Azúa, Cristina Fernández Cubas, A. Muñoz Molina, Soledad Puértolas, etc. Pero he preferido, en un doctorado, evitar panoramas y tratar con cierta profundidad a dos autores muy representativos de opciones distintas para el análisis del problema, al menos en su última etapa de novelistas.

Antes de entrar en la particularidad de cada uno de ellos, permítanme decir algo sobre la cuestión de la *Figuración*. Por fortuna el lenguaje corriente todavía conserva huellas de su origen, y es común oír decir a alguien que se ha “figurado” o que se “figuraba” una cosa con la acepción de habérsela *imaginado*, o de haber *fantaseado* que sería de tal o cual manera, incluso anticipándose mentalmente a ella. He subrayado el término *imaginado* y *fantaseado*, porque ambos forman parte inalienable de la estirpe que el vocablo tiene en castellano y que le procede del griego y del latín. Si acudimos al *Diccionario de la Real Academia Española* (lo haré a la edición decimonovena), encontramos de la voz **Figurar**, junto a

otras acepciones que vienen menos al caso, las siguientes: ‘Aparentar, suponer, fingir’ y también ‘Imaginarse, fantasear, suponer uno algo que no conoce’. Y, como ocurre siempre, es más rica la primera edición del diccionario académico, conocida como *Diccionario de Autoridades* donde encontramos más huellas de su origen clásico (que insisto es el que ha permanecido en el habla corriente de hoy). Dice *Autoridades* entre otras: “Se toma regularmente por la estatua o pintura con que se representa el cuerpo de algún hombre u otro animal”; “Vale también representación o semejanza que se halla en alguna cosa respecto de otra”; “Se llaman los personajes que representan los Comediantes, fingiendo la persona del Rey, de la Dama y de otros diferentes estados”; y bajo la voz *Figurarse*, esta joya: “Pasar por la imaginación alguna cosa que no es cierta o formarla en ella”. Por último María Moliner tiene el acierto (como siempre) de remitir, entre otras a la voz *fantasma* (que veremos luego es recurrente en Javier Marías), que une a las aparecidas en las otras definiciones de rostro, cuerpo, dibujo, efigie, bulto, imagen. Y en la voz **Figurar**, la misma María Moliner hace entrar la acepción de “Hacer algo con apariencia de lo que se expresa” y remite a *Aparentar, *fingir, *simular. También incluye a lo largo de las acepciones ‘imaginarse’, ‘presumir’, ‘suponer’.

Es tanta la riqueza que la tradición onomasiológica ha dejado del concepto de figuración, que su recorrido habría de llevarnos más lejos de lo que podemos permitirnos ahora. Pero de lo poco que he espigado aquí de tal recorrido, vemos que la lexicografía no ha perdido lo que es fundamental del concepto al vincularlo con la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su *representación*, algo que sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal.

Como el *Diccionario de Autoridades*, y lo define su propio título, se edifica sobre una larga tradición, podemos ver que la Filosofía y la Literatura habían perfilado muy bien el vínculo entre la ficción y la figuración por la vía de su tránsito por la fantasía e imaginación. Merece la pena que nos detengamos algo en tal tránsito.

No cabe duda de que en la época clásica, y hasta bien entrado el siglo XVII, al menos hasta Locke, los de *fantasía* e *imaginación* son términos que deben ser tratados juntos, bien porque en muchos contextos hay una total coincidencia de significado, bien porque los matices diferenciadores, cuando los hay, se dan en el interior de un campo conceptual que se entiende común. De hecho el término latino *imaginatio* del que procede el castellano “imaginación” es la traducción del término griego *phantasia*, y en todo el vocabulario del siglo XVI hay una contigüidad muy fuerte y trabada entre *phantasia* e *imaginatio*.

La base conceptual más importante es la proporcionada por Aristóteles, quien dedica todo un capítulo de su obra *Acerca del alma*, concretamente el capítulo 3 del Libro III de su tratado, al estudio de la *phantasia* (traducido por “imaginación” en la versión española que sigo, la de la colección de clásicos de Gredos, en traducción realizada por Tomás Calvo, lo que refuerza la conveniencia de un tratamiento conjunto de ambos conceptos). Pero como quiera que Aristóteles dialogase con intervenciones anteriores de Platón, conviene empezar a definir la *phantasia* a partir de los *Diálogos* platónicos, concretamente de lo sostenido en *Filebo* (39b), *Sofista* (263-264) *República* (Libro X) y *Timeo* (52b).

Desde muy pronto fue concebida la *phantasia* como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes (las llamadas *phantasmata* o ‘fantasmas’, en un sentido no común de este último vocablo). Las imágenes producidas por la fantasía no surgen de la nada, tienen su origen en representacio-

nes, vale decir figuraciones, composición de imágenes o figuras que recuerdan lo conocido, y lo sustituyen. Puede decirse que lo que tienen en común los diferentes tratamientos que Platón da a la fantasía en sus diferentes diálogos, es su insistencia en que pertenece al dominio del *phainesthai* o “aparecer”, y en este sentido se contrapone al conocimiento del ser o de la realidad (*onta*). Platón califica al sofista de “forjador de *phantasmata*”, pues su arte es un “arte de meras figuraciones” (*phantastiké techné*) según advierte en el *Sofista* (235b). Eso le lleva, como veremos, a entender la fantasía como una manifestación de la opinión (*doxa*), la cual engendra simples imágenes (*eidola*).

Para el propio concepto de fantasía-imaginación, y sobre todo para la contigüidad que vengo estableciendo con el de figuración, conviene retener que Platón, ya en el *Filebo* (39 b) asocia la actividad de la fantasía con la del pintor, “un pintor que después del escribiente, pinte en el alma las imágenes de lo dicho” y por tanto:

Cuando un hombre, tras haber recibido de la visión o de cualquier otro sentido, los objetos de la opinión y de los discursos, mira, de alguna manera, dentro de sí las imágenes de estos objetos.

Es importante retener tres ingredientes fundamentales de la definición platónica de la fantasía: a) la de que es provocada por la visión preferentemente, o cualquier otro sentido, y por tanto es hija de las sensaciones y no del intelecto; b) la idea de pintura o figuración, que es por tanto secundaria, se asemeja a una representación construida a partir de esas sensaciones y c) mejor habría sido decir a partir de la *memoria* de esas sensaciones, porque en Platón es muy importante el vínculo entre las imágenes o *phantasmata* (figuraciones) y la memoria, por cuanto todo esto le ocurre al hombre “dentro de sí”, como una facultad del alma.

Contra la dispersión platónica, y aunque Aristóteles atiende de pasada en otros tratados como su *Retórica* (I, 11, 6, 1370a 27 y ss, II, 5, 1, 1382a 21 y ss.), dedicó todo un capítulo de su *Acerca del alma* (Libro III, cap. 3) a la cuestión, y es allí donde sienta las bases de un tratamiento que en conceptos y vocabulario se mantuvo vivo hasta el tratado de Locke *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690). Según Aristóteles la fantasía (traducida al castellano como “imaginación”, según dijimos) no puede ser identificada ni con la percepción sensitiva ni con el entendimiento o pensamiento discursivo. La concibe a caballo entre ambas. La imaginación es aquello en virtud de lo cual solemos decir que se forma en nosotros una *imagen*, (*phantasmata* en griego, *figura* en latín), aun cuando no se hallen inmediatamente presentes los objetos o fuentes de las sensaciones.

Pero la imaginación funciona de modo distinto a como actúan las potencias o disposiciones a las que siempre acompaña la verdad, como son la ciencia y el intelecto, puesto que la imaginación también puede ser falsa y porque es una facultad que también tienen los animales. ¿Es entonces “opinión”, tal como Platón la consideraba principalmente? Aristóteles se separa de Platón en este punto, porque para él en la opinión hay creencia y convicción, mientras que en la fantasía puede no haberla. Lo que es esencial para el tratamiento que la tradición literaria da al concepto es que Aristóteles marque que la fantasía no es una mera sustitución de la sensación, tiene más que ver con una cualidad anticipatoria, puesto que puede darse en los sueños, donde se representa lo apetecible y deseado o representado previamente como apetecible.

Todos estos antecedentes conceptuales y de vocabulario los contempla nuestro mayor narrador, Cervantes. En muchos de los textos en que se refiere a la fantasía o a la imaginación los considera prácticamente sinónimos, según hemos visto que hacían los tratadistas clásicos. Por

ejemplo en el texto más conocido en que los une, el famoso texto del principio del *Quijote*:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (*Quijote*, I, 1).

La primera aparición, que he subrayado yo, dice “llenósele la fantasía”, la segunda “asentósele en la imaginación”, por tanto ambas como lugares del alma, pero no cualesquiera lugares, sino que precisamente se relacionan con “aquellas soñadas invenciones”, con lo cual se produce ya el deslizamiento semántico que veíamos en Aristóteles: el vínculo de la fantasía con el sueño, la quimera o lo inventado, vale decir lo fantaseado por un sujeto como cierto, proyectándolo sobre el futuro.

Muchas de las ocurrencias cervantinas conciben la fantasía o la imaginación como un lugar, o depósito donde se asientan o que “se llena” de pensamientos, o figuras, bosquejos de creencias. El mecanismo para la entrada en tal lugar del alma es el de la *figuración*, con lo cual tanto para la fantasía como para la imaginación aparecen frecuentemente en Cervantes los verbos asociados de “pintar” o de “representar” o también “quedar impreso”, es decir que siguiendo el tópico platónico se concibe la figura imaginativa como una mimesis icástica, de representación duplicada. Se dice en *El gallardo español* (vv.2350 y ss):

Así que aunque en él hallase
no el rostro y la lozanía
que pinté en mi fantasía.

Del mismo modo que se dice muchas veces “pintar en la imaginación”, como don Quijote hace con

Dulcinea cuando dice: “y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad” (*Quijote*, I, 25) o la de “quedar impreso” en el *Persiles*: “Luego como llegaron conocieron a Auristela y a Periandro, como aquellos que por su singular belleza quedaban impresos en la imaginación del que una vez los miraba”. (*Persiles*, Libro III, 14).

Cervantes por tanto va trayendo el concepto de imaginación en una asimilación progresiva al de ficción, historias inventadas por todos, para sostener el propio poder de la Literatura, para defender su verdad y dibujar el difícil tránsito entre realidad y fantasía que viven sus héroes. Por eso puede este concluir así el diálogo de don Quijote con la duquesa:

—No hay más que decir— dijo la duquesa—. Pero si con todo eso, hemos de dar crédito a la historia que del señor don Quijote de pocos días a esta parte ha salido a la luz del mundo, con general aplauso de las gentes, della se colige, si mal no me acuerdo, que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso.

—En eso hay mucho que decir— respondió don Quijote—. Dios sabe si hay Dulcinea o no [en] el mundo o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo. (*Quijote*, II, 32).

Dulcinea figurada, fantaseada, imaginada, y Dios sabe si la hubo o no en el mundo. Dió entrada de tal forma y con tal frase don Quijote y es pena no poder detenerme en la importancia que esa *figuración* tiene en la semántica de la obra²⁷, a un corte de mangas que

27 Los he recorrido con pormenor en mi estudio “Los conceptos de fantasía e imaginación en Cervantes” en *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos Universidade do Minho, 2004, vol. II, pp. 547-560.

ha sido fundamental en el estatuto de la figuración de lo acontecido como elemento indisociable del de ficción.

Es necesario tener en cuenta tal interdependencia si queremos comprender el mecanismo de la figuración del yo según han de dibujarlo los dos autores elegidos para nuestro análisis: Javier Marías y Enrique Vila-Matas. En lugar de privilegiar, como a menudo he visto hacer a propósito de la obra de ambos, la referencialidad biográfica, las *figuraciones* que Javier Marías y E. Vila Matas habrán de realizar del yo de sus narradores se sitúan en otra estirpe, la aquí definida, cuando ironizan muy cervantinamente, como veremos luego, sobre la identificación que la voz de quien escribe pueda tener con la de quien existe, imaginando ambos un lugar cuyo tránsito es inevitablemente fantástico, tanto y de igual radicalidad como pueda serlo Dulcinea.

Una de las razones que me han llevado a establecer distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la *figuración del yo* (que no se le opone pero sí se le diferencia) radica, según mostraré luego en los análisis concretos, en la consciente mistificación que estos dos autores hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma.

Pero hay otro aspecto del concepto de *Figuración del yo* que permite asediar, de modo distinto a como lo hace la autoficción, la raíz inevitablemente *personal* que los dos autores que voy a estudiar han proporcionado a su voz narrativa. ¿Habría una forma de ser una voz personal y no ser biográfica, esto es de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta? Sí. Tal es el estatuto de la

que denominaré *voz reflexiva*, que comúnmente conocemos asociada al ensayo y que Marías y Vila-Matas han cedido a sus narradores. Tal voz reflexiva realiza esa *figuración personal*, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo, resulta enajenada de ellos en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores.

Es curioso que cuando se trata de la narración en primera persona la crítica eluda sistemáticamente la indagación en ese tipo de voz que siendo personal, no es autobiográfica y que me parece a mi está constituyendo una de las vías más poderosas de renovación de la narrativa contemporánea. Es la que me propongo perseguir en Marías y Vila-Matas, pero la poseen igualmente Claudio Magris, G. W. Sebald, Sergio Pitol, J. Coetzee, y antes de ellos la crearon Sterne, y Kafka, Thomas Bernhard y tantos otros. Es una voz que permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como *voz figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega *la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante*.

Curiosamente el origen del yo que voy a perseguir, la figuración de ese yo reflexivo, despista algo si lo limitamos al ensayo, porque Michael Montaigne, creador del género, ha comenzado situándose a sí mismo como individuo, en referencia y razón de su escritura, con identificaciones biográficas indiscutibles. Pero quedarse en ellas sería despreciar la enjundia y matices diferenciadores con que esa voz se dice a sí misma a lo largo de los *Essais*. Mucho podremos aprender de nuestros dos escritores si acudimos a esta primera *figuración del yo*, que supuso un cambio radical en el *estatuto narrativo* y no únicamente en lo que dice (que es lo que suele hacerse cuando los críticos hablan de Ensayo).

Atendamos a lo que nos dice. En el Prólogo “El autor al lector” escribe Montaigne

Éste es un libro de buena fe, lector. Desde el comienzo te advertirá que con él no persigo ningún fin que no sea privado y familiar; tampoco me propongo con mi obra prestarte ningún servicio, ni con ella trabajo para mi gloria. Lo consagro a la comodidad particular de mis parientes y amigos, para que cuando yo muera (lo que acontecerá pronto) puedan encontrar en él algunos rasgos de mi condición y humor, y por este medio conserven más completo y más vivo el conocimiento que de mí tuvieron. Si mi objetivo hubiera sido buscar el favor del mundo, habría echado mano de adornos prestados; pero no, quiero sólo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria; sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto. Mis defectos se reflejarán a lo vivo; mis imperfecciones y mi manera de ser ingenua, en tanto la reverencia pública lo consienta. Si hubiera yo pertenecido a esas naciones que se dice que viven todavía bajo la dulce libertad de las primitivas leyes de la naturaleza te aseguro que me hubiese pintado bien de mi grado de cuerpo entero y completamente desnudo. Así lector sabe que yo mismo soy el contenido de mi libro, lo cual no es razón para que emplees tu vagar en un asunto tan frívolo y tan baladí. Adiós, pues²⁸.

Ahora bien, aunque este Prólogo parecería reducirse a lo personal, lo interesante se encuentra en el vínculo entre este Prólogo y otros muchos lugares en los que Montaigne hace una auto-descripción de sus propósitos y de su estilo. Es entonces cuando surge el concepto de “Ensayo”. Titula así su obra en la medida en que ésta mide el *modo de tratar los asuntos*, totalmente adaptado a los límites de su propio yo, límites de conocimiento, de capacidad o de conveniencia. Importan menos aquí los temas que su *perspectiva* acerca de ellos, importa menos la perfección o redondeo que el intento, el sondeo, lo entrevisto, lo acari-

28 M. de Montaigne, *Ensayos, seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*, Traducción del francés por Constantino Román y Salamero, Buenos Aires, Aguilar, 1962, 2 vols. Vol. I, p.76.

ciado y hecho carne de su propio yo, con la libertad de un pensamiento que afirma no tener ataduras de autoridad sino las que admite a discreción su propia voluntad. Se ve en este hermoso texto.

Es el juicio un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos, por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *Ensayos*. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón empleo en ella mi discernimiento, sondeando el vado de muy lejos; luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla.... Elijo de preferencia el primer argumento; todos para mí son igualmente buenos, y nunca formo el designio de agotar los asuntos, pues ninguno se ofrece por entero a mi consideración: no declaran otro tanto los que nos prometen tratar todos los aspectos de las cosas. De cien carices que cada una ofrece, escojo uno, ya para acariciarlo solamente, ya para desflorararlo, a veces hasta penetrar hasta la médula; reflexiono sobre las cosas no con amplitud sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces tiendo a examinarlas por el lado más inusitado que ofrecen. Aventuraríame a tratar a fondo alguna materia si me conociera menos y tuviera una idea errónea de mi valer. Desparramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no estoy obligado a ser perfecto, ni a concentrarme en una sola materia, varío cuando bien me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual que es la ignorancia.

En esta cita hay todo un programa en el que queda definido el nuevo género asociado al proceder de *tentativa*, de libertad de juicio, pero también de no ser exhaustivo en su desarrollo e imprimirle la impronta de su sello personal. Todos los rasgos que podrían extraerse de este programa, o bien del que enuncia en el fundamental capítulo I, XXVI sobre “La educación de los hijos” y en otros muchos lugares, están delimitando no un género como clase de textos ya definida, sino una *attitude*, un modo de proceder en la organización del discurso, un *estilo*, entendido co-

mo propiedad en la que convergen la personalidad del autor, su manera de ser, con la manera no exhaustiva, ni fundada en autoridades, sino asimilada y perspectivizada, la mirada desde la que abordar cuanto asunto trate.

Para entender esta prevalencia de la perspectivización, que Montaigne hace depender de sus limitaciones al tratar los asuntos según él los ve, podemos allegar la relación entre la voz personal del ensayo y el concepto de *Discurso*, en el sentido dado por E. Benveniste. El eminente lingüista, estudiando las relaciones de tiempo en el verbo francés, distinguió la enunciación histórica, como relato de acontecimientos pasados, del *Discours*, como enunciación que supone un locutor y un oyente y la intención del primero de influir sobre el segundo. El aoristo, el pasado simple, sería el tiempo de la Historia, en tanto que el *passé composé*, con una aspectualidad en la que permanece *presente* el acto locutivo, sería el tiempo del *Discurso*, donde no sólo no desaparece la enunciación, sino que todo cobra relieve a partir de ella²⁹.

El ensayo, desde mi punto de vista hace que prevalezca precisamente el tiempo del *Discurrir* mismo, de la enunciación como punto dominante de la nueva forma. En un ensayo no nos importan tanto las cosas *como fueron* para un autor, que pudo por ello en el nivel de los hechos, equivocarse o ser sobrepasado por el avance de los conocimientos en cada uno de los asuntos. Mirados desde una perspectiva de los hechos, es decir desde una perspectiva solamente histórica, las propias afirmaciones o argumentos de los ensayos verían decaer su interés desde el momento en que la progresión de conocimientos sobre los hechos que trata los deja sin actualidad. Muchos de los asuntos tratados por Montaigne han encontrado una ca-

29 Benveniste, E., "Histoire et Discourse", *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, 1966.

bal descripción pormenorizada en la Psicología o la Sociología posterior. Pero que eso sea así no mueve un ápice el interés de su intervención personal, ni la menoscaba.

Si por el contrario hacemos desaparecer la *Tensión discursiva del autor*, no hay ensayo que resista el paso del tiempo, y por ello el valor literario de su forma no se dirime nunca en el compás de sus afirmaciones certeras o erróneas, sino en la *ejecución* de tales afirmaciones como arquitectura, o mejor, cimientto de la propia forma.

Para Max Bense, y estas citas las recoge Th. Adorno en su argumentación a favor de un ensayo antipositivista:

escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada intelectual lo que ve y traduce en palabras, lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura³⁰.

Movimiento crítico, mirada intelectual pensamiento ejecutándose, objeto experimentándose, que tiene a un yo en el espejo de su propia forma, mirando los objetos y haciéndolos ser imagen que coincide en todo con su mirada. Es la capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa misma mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma, de manera que los contenidos no están ya en el estrecho campo de lo refutable, que es un tiempo del decurso histórico, sino que logran sobrepasarlo, hasta erigirse en valores del presente, que no se sobrepasa porque vive en la enunciación misma de su forma.

30 Adorno, T.W., "El ensayo como forma", *Notas sobre Literatura, Obra Completa. Vol. 11*, Madrid, Akal, 2003, p.27.

Todo cuanto he dicho se da también en el mecanismo que la *figuración del yo* está acogiendo en ciertas novelas como experiencia que se ofrece narrativa y discursiva a un mismo tiempo. Para que tal experiencia emerja se necesita haber creado una voz narrativa que no permita fácilmente el deslinde entre la historia narrada y la reflexión o pensamiento inserto a propósito de ella. Esa particularidad pensante de la voz narrativa es la que me propongo recorrer en los dos autores elegidos, aunque ambos la ejecutan de manera muy distinta, según veremos.

Ese yo narrativo-reflexivo figurado en las novelas de que me propongo analizar marcaría, eso sí, una diferencia que lo separaría de la particularidad del Ensayo como forma de *Discurso ejecutivo*. El Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor, lo que sí permite el yo personal figurado como voz narrativa en las novelas, que son ficcionalizaciones o figuraciones de un yo necesariamente imaginario. Para entenderlo los capítulos que siguen analizarán las *figuraciones* de ese yo en las últimas novelas de Javier Marías y Enrique Vila-Matas.