

Manuel Alberca: *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga, Pálido Fuego, 2017, 354 pp.

La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción no es solo un estudio sobre la suerte del género autobiográfico en la literatura española, su marginación en el campo literario y su persistencia a lo largo del siglo xx pese a los prejuicios estéticos e ideológicos de una sociedad sumida y entrenada durante siglos en la persecución, el miedo y la intolerancia. Sin duda, uno de los aspectos impresionantes del libro es el recorrido que, a modo de selección representativa, va trazando en busca de *lo autobiográfico* en la producción literaria contemporánea, escandida por tres puntos de inflexión: la crisis de 1898, en cuyo marco se analizan las "autobiografías ficcionalizadas" de Unamuno, Azorín, Baroja y Valle-Inclán; el oscuro periodo iniciado en 1939, con su amnesia imperante en contraste con el doloroso apego a la memoria de los exiliados; y la explosión autobiográfica que tuvo lugar a partir de 1975, donde Manuel Alberca comienza una búsqueda de la madurez del género que alcanza la actualidad. El autor transita por esta producción con aparente ambivalencia frente los términos que anuncia el título de la monografía –la máscara o la vida, la autoficción o la antificción, la verdad o los "disfraces novelescos" y las "retóricas vanas" (39)–, cuya oposición es a la vez denunciada en cuanto argumento antibiografista; ratificada en la distinción y sobre todo en la valoración de los textos; y vuelta a cuestionar desde la misma selección que propone el libro, que incluye obras alejadas del "pacto autobiográfico" descrito por Philippe Lejeune.

Por esta ambivalencia se le ha reprochado a Alberca que reduzca la crítica literaria a la prueba del "polígrafo" y repita "las lógicas binarias de aquellos que consideran la autobiografía un género menor por poco "imaginativo".¹ Aun reconociendo que ciertos pasajes del libro admiten estas reservas, diría que el proyecto que subyace en *La máscara o la vida* pone en juego lógicas distintas a las que permiten afirmar su ambigüedad y sustentar las objeciones mencionadas. De ahí que no me parezca *solo* un valioso ejercicio historiográfico y sociológico acerca de un género literario, sino una apuesta por unas posiciones de enunciación y, sobre todo, de recepción que quizá no son *tendencia* pero que, por ello mismo, resultan esenciales para reflexionar sobre nuestros modos habituales de recepción y valoración cultural. Desde el último capítulo, dedicado a textos actuales que aúnan innovación y originalidad con el compromiso de veracidad, el autor nos invita a releer el conjunto de su propuesta a partir del concepto de

¹ Carlos Pardo (2018): "El polígrafo como crítico", *El País*: <https://elpais.com/cultura/2018/03/20/babelia/1521560968_915118.html> (2.4.2018).

parrhesía (318-320), analizado por Michel Foucault en su curso en el Collège de France *El coraje de la verdad*.² Pese a que Alberca plantea el vínculo entre *parrhesía* y autobiografía como una línea de investigación todavía por explorar (319), el campo conceptual que envuelve el término sugiere repensar la red de oposiciones que van tejiendo el libro, y alumbrar así en toda su dimensión el proyecto que lo articula y el arriesgado lugar en el que se sitúa el crítico. Porque de eso se trata, de asumir riesgos de uno y otro lado de la enunciación.

Como se recordará, en su seminario Foucault analiza la *parrhesía* como práctica del “hablar franco” que, a diferencia de otras modalidades del “decir veraz” y, sobre todo, a diferencia de la retórica, implica “un lazo fundamental entre la verdad dicha y el pensamiento de quien la ha expresado”; que el sujeto marque con “su opinión, su pensamiento, su creencia” (2010: 30) o, en expresión cara a Alberca, con “su verdad”, el discurso que profiere. La *parrhesía* como compromiso de “decirlo todo” y de decirlo “sin disimulación, ni reserva [...], ni ornamento retórico que pueda cifrarla o enmascararla” (Foucault, 2010: 26), conlleva necesariamente un riesgo y es, por lo tanto, “una forma de coraje”: el riesgo de “ofender al otro, irritarlo, encolerizarlo”; de socavar la relación necesaria con el otro que escucha (2010: 30). Este “decir veraz [...] a riesgo de la violencia”, concebido como deber cívico y político en cuanto condición del conocimiento de sí del individuo o del colectivo a quien se destina, propone finalmente una suerte de “pacto” que, en el contexto de *La máscara o la vida*, parece añadirse al pacto autobiográfico: compromiso de decir “la verdad y toda la verdad” del enunciadore/a y compromiso del lector/a al asumirla como tal, pero sobre todo reconocimiento, por parte de este/a, de que “quien corre el riesgo de [decir] la verdad tiene que ser escuchado” (2010: 32; énfasis mío). En otras palabras, reconocimiento del valor (literario) del valor, del riesgo o del coraje. Es en los términos de este “juego” o “pacto *parrhesístico*” como cabe leer, a mi parecer, la selección y las valoraciones que propone Alberca desde un lugar tan franco como, por ello, arriesgado, porque compromete lo literario con cierto deber ético de escritura y sobre todo de lectura, de escucha o de crítica, ahí donde esta suele afirmar la literatura como territorio de la imaginación, la ficción o la originalidad y afirmarse a sí misma como *coto vedado* a consideraciones de orden *no estético*.

Como sostiene Alberca, este reconocimiento del coraje adquiere aún más sentido en el contexto del autobiografismo español que, según apuntábamos, ha corrido especialmente “el riesgo de la violencia”. En primer lugar, por el pasado inquisitorial, el peso de la moral católica y el estado de vigilancia y excepción impuesto durante cuatro décadas por el régimen franquista. Un contexto en el cual “el forcejeo entre lo que se quiere decir y lo que se puede decir, entre lo que el autor cuenta y lo que el lector espera, entre lo que se puede enunciar y lo que hay que callar, es mucho más relevante” (25) y, por ende, el dilema entre “callar o contar” y la osadía de decir la verdad adquieren tintes incluso épicos (37-38). En segundo lugar, por los prejuicios –sin duda no exclusivamente hispánicos pero

² Michel Foucault (2010): *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

quizá exacerbados por ese mismo contexto social— que han convertido la autobiografía en un género menor o incluso ajeno a lo *propriadamente literario*, frente a los cuales el compromiso explícito de veracidad supone arriesgarse a “perder el oído” y el reconocimiento de los pares (42-51).

Desde esta perspectiva, Alberca apunta lúcidamente que, a las razones argüidas para explicar el auge de la autoficción en las últimas décadas, cabe añadir su eficacia como estrategia de enmascaramiento y de legitimación. Por un lado, “la divulgación de la autoficción ha servido de coartada para utilizar materiales autobiográficos verdaderos bajo la forma de una vaga ficcionalización”, permitiendo hablar de uno/a mismo “con ambigüedad y sin riesgos (‘Soy y no soy yo’)” y regatear “los aspectos más comprometedores y exigentes del género” autobiográfico (310-311). Por el otro, los juegos novelescos y el rechazo de la etiqueta “autobiografía” han permitido pasar la “aduana” del “selecto Club de la Literatura” mediante “el salvoconducto de curso legal más aceptado”: el “pasaporte de la novela” y de la ficción (293 y 306-307). De modo parecido han funcionado a menudo las consideraciones de orden epistemológico acerca de la falibilidad del recuerdo o la imposibilidad del lenguaje por representar la experiencia vivida: bajo el pretexto de evitar la ingenuidad teórica, han permitido esquivar el “reto de la memoria” (250). Un reto que no impide asumir el carácter “inasequible” de la “verdad absoluta” (323), pero que exige “el coraje de buscar la manera de decir [...] la verdad” (318), “su verdad” (323). Como decíamos, es a esta actitud *parrhesística* a la que Alberca “presta oídos” en su recorrido, asumiendo un deber que demanda otros protocolos críticos en cuanto se propone reconocer valor y conceder autoridad a unas posiciones frente a la escritura y a unas modalidades de enunciación que, aunque no las excluyan, no son las del autor literario tal y como solemos concebirlo. De ahí que bajo su pluma pasajes brillantes de la literatura contemporánea —desde Azorín a Marías, pasando por Umbral— aparezcan como “decepcionantes”.

Cierto es que, en las primeras páginas del libro, se juzga con rotundidad a quienes “regatean los peligros” del “hablar franco” —Unamuno “retrocede” ante la “complejidad” de su verdad; el mismo Azorín es “renuente al reto [autobiográfico] por incapacidad” (40)— y que el marco conceptual esbozado en la introducción parece distinguir, de un modo un tanto categórico, entre una valentía autobiográfica que firma sin ardidés el famoso pacto de Lejeune y una cobardía asociada con todo “adorno” estilístico o ficcional (37-38). Como si la autoría autobiográfica y la autoría literaria fueran en efecto insolapables. Como si pudiera distinguirse a rajatabla, en el texto y en la vida, el sujeto íntimo, el escritor/a y el actor/a público/a. Y, sobre todo, como si reclamar el justo lugar de los géneros autobiográficos en el campo literario español solo pudiera hacerse al precio de condenar la autoficción como un “desvío pasajero”, un “sarampión o adolescencia” de la recta y verdadera tradición autobiográfica (315).

Sin embargo, en su trayecto y en sus análisis en busca del “decir veraz” la generosidad del crítico y su disposición a reconocerlo incluso allí donde el marco señalado invitaría a descartarlo se muestran en toda su extensión. Por eso al inicio no hablábamos de una historia de la autobiografía como género sino de

un rastreo de *lo autobiográfico* como compromiso con el riesgo de veracidad, que Alberca percibe en obras que lo asumen de modo explícito (Juan Goytisolo, Terenci Moix, Carlos Castilla del Pino o Jesús Pardo), pero también en textos poco admisibles en una lectura autobiográfica ortodoxa, cuando las máscaras y los artificios están al servicio de su expresión. Tal es el caso, por ejemplo, de *La sensualidad pervertida*, donde, a través del personaje de Murguía, Baroja “asume su contradicción y su incapacidad para armonizar amor y razón” (101) con una sinceridad y autenticidad de la que carecen sus *Memorias*. Tal es el caso también de la trilogía de Manuel Vicent (*Contra paraíso*, *Tranvía a la Malvarrosa* y *Jardín de Villa Valeria*), donde, pese a su estatuto ambiguo, es posible rastrear el pasado “como una huella impresa en las profundidades del yo” (267). Y así ocurre, especialmente, en algunas de las obras que, en el último capítulo, Alberca reivindica bajo el término de “antificción”. Aunque no renuncien a la innovación y a la experimentación y aunque, en algunos casos, siquiera “[accepten] el término de autobiografía” (321), el autor percibe en ellas el compromiso de la *parrhesía*, asumido allí donde uno/a enfrenta “los imponderables más dolorosos de la existencia”. En estos textos, lo autobiográfico es

... la brújula que nos [orienta] por lo real, [que] nos [ayuda] a buscar nuestra identidad en relación con los otros, a descubrirla o afirmarla en confrontación con el mundo ([Rafael] Argullo), con el desarraigo ([Luis] Landero), con el duelo ([Marcos] Giralt), con el sexo ([Luisgé] Martín) o con la enfermedad ([Vicente] Verdú y [Marta] Sanz). (337-338)

Compromiso con uno/a mismo/a y sus lectores/as, que es también compromiso crítico ante un “decir veraz” que, finalmente, tal vez se resista a unas siempre vacilantes taxonomías literarias, quizá tan inciertas como la posibilidad de determinar, de una vez por todas –más allá del oído del lector/a, más allá de una valiosa y necesaria actitud de “escucha”–, cuando un texto dice “la verdad y nada más que la verdad”.

AINA PÉREZ FONTDEVILA
 Universidad de Alcalá
 aina.perez@uah.es