

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 329 pp. ISBN: 978-84-9742-750-0.

Reviewed by
Andrés Pérez-Simón
University of Cincinnati

En *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), Manuel Alberca estudia un conjunto de recientes narraciones españolas (junto con algunas hispanoamericanas) que se caracterizan por la identidad explícita de autor, narrador y personaje – identidad visible al aparecer el mismo nombre propio en el texto y en el paratexto. Alberca se propone contribuir a una mejor “comprensión del desigual proceso de recuperación del autor en la literatura española de las últimas décadas. Una recuperación que se presenta bajo una forma sin duda contradictoria, pues alterna la exaltación de éste, omnipresente en sus obras, con el vaciamiento del significado de dicha figura” (31). Señala Alberca que la profusión de autoficciones en la España reciente está en consonancia con el auge de la literatura autobiográfica en Europa desde finales de los setenta. El título de *El pacto ambiguo* para este estudio es, como habrá ya notado el lector, una clara referencia al concepto de “pacto autobiográfico” desarrollado por Philippe Lejeune. Respecto al concepto de autoficción, Alberca toma como punto de partida el neologismo acuñado por el profesor y novelista francés Serge Doubrovsky en su novela *Fils* (1977). Aunque la autoficción emerge sobre todo en España durante en los años de la democracia, Alberca reconoce la existencia de importantes precedentes en las letras españolas del siglo XX como *Niebla*, de Miguel de Unamuno, y *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea. Alberca se propone profundizar en la existencia de “un modelo genérico dinámico, unas posibilidades creativas y unas expectativas lectores en formación, pues los autores, editores y lectores españoles no las han aceptado plenamente todavía” (163).

En el primer capítulo, “Soy yos”, Alberca introduce su concepto de autoficción como procedimiento “simulador de identidades” (33) en la reciente escritura española y europea. Como es bien sabido, en la Francia de los sesenta el objetivismo del *nouveau roman* se alimentó de la lingüística estructuralista francesa para el desarrollo de un modelo narrativo que abogaba por la supresión – al menos, en la superficie – del narrador/autor. Basta mencionar el cuestionamiento de la figura del autor como sujeto biográfico en “La muerte del autor” (1968), de Roland Barthes, así como la posterior reelaboración del concepto desde el punto de vista de la “función-autor” en el ensayo de Michel Foucault “¿Qué es un autor?” (1969). Sin negar la enorme influencia de estos

dos textos en la academia occidental, Alberca alega que la literatura española y europea ha experimentado sin embargo un considerable “rebrote de lo autobiográfico” (28) desde mitad de los setenta hasta la actualidad.

En el segundo capítulo, “Las novelas del yo”, Alberca describe la autoficción aparece como una de las tres manifestaciones de las denominadas como “novelas del yo”. De acuerdo a Alberca, la autoficción se sitúa en un lugar intermedio entre la novela autobiográfica (próxima a la autobiografía) y la autobiografía ficticia (a la novela). En los tres casos se puede observar la existencia de una identidad nominal así como diferentes grados de ambigüedad entre ficción y factualidad. La autoficción, en consecuencia, disfruta de una naturaleza híbrida a medio camino entre el pacto autobiográfico descrito por Lejeune (referencialidad transparente y comprobable; identidad total entre autor y narrador-personaje) y el pacto novelesco (ficción; narrador y personaje(s) desligados del autor empírico). La revisión que Alberca propone del modelo de Lejeune se complementa con múltiples referencias a narrativas del yo en la historia de la literatura española desde *El lazarillo de Tormes* a miembros del 98 como Azorín, Baroja y Unamuno.

El tercer capítulo, “*Aventis* de autor”, continúa la discusión teórica iniciada en el capítulo segundo pero ahora con ejemplos específicos de la narrativa española de las últimas tres décadas, y también con varias referencias a la literatura hispanoamericana desde el *boom* hasta nuestros días. Alberca analiza dos novelas que en su opinión ejemplifican a la perfección la práctica autoficticia: *Todas las almas*, de Javier Marías (133-7), y *El mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas (137-40). Alberca propone después una revisión histórica del concepto de autoficción *sensu stricto* – es decir, desde que Doubrovsky lo acuña en 1977. Sin negar la validez de su propuesta, este desvío de lo textual a lo histórico no parece encajar del todo en este capítulo y parece más una continuación de los contenidos que cerraban el capítulo segundo. Alberca concluye este capítulo con un “acuerdo de mínimos” teórico (157-63) que, igualmente, podría haber sido ya presentado al hilo de la discusión sobre la teoría de Lejeune aparecida en el capítulo anterior.

En el cuarto capítulo, “Novelas de nombre propio”, Alberca estudia un extenso corpus de textos narrativos recientes que se caracterizan por la ambigüedad resultante de su existencia híbrida entre los pactos autobiográfico y novelesco. Junto a las obras ya mencionadas de Marías y Vila-Matas, Alberca reflexiona sobre otros casos de identidad nominal entre narrador-personaje y autor empírico. Dos ejemplos son *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina. ¿Con qué objetivos recurren estos autores a la autoficción? Según Alberca, Vila-Matas quiere “hacerse invisible tras la propia identidad” (206); obras como *Soldados de Salamina* y *Sefarad* aspirarían a desvelar “la verdad histórica de unos hechos” (168); y Javier Marías recurre a la autoficción en *Todas las almas* para “la fragmentación y la discontinuidad del sujeto” (216) contemporáneo. De especial interés es la discusión en torno a la obra narrativa de Juan Goytisolo, siempre de un elevado contenido autobiográfico (217-22). Alberca

examina la estrecha relación de Goytisolo con el estructuralismo lingüístico que conociera en París en los sesenta, y del que luego se distanciaría en los ochenta, en lo que concierne especialmente al constante juego con los pronombres en una narrativa que se presenta desprovista de una identidad esencial(ista). El autor analiza el recorrido histórico del “yo autoficticio” de Goytisolo desde los tiempos de *Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin tierra*, cuando la parodia era la vía más directa para exorcizar los valores burgueses, hasta la progresiva construcción mitómana de un “yo” ficticio que llega a su muerte en la que supuestamente es la novela final del autor, *Telón de boca* (2003).

En el quinto y último capítulo, “El traje nuevo de la ficción”, Alberca argumenta que el auge de la autoficción no se debe a un impulso narcisista por parte de los autores que la practican sino que “en sintonía con el discurso posmoderno y con su doxa imperante, que avala un individualismo a la carta y un ludismo sin riesgo, el escritor de autoficciones se define de manera engañosamente transparente, pero en realidad ambigua y dubitativa: ¡Éste (no) soy yo!” (268). Reconoce Alberca la imposibilidad de reducir las prácticas autoficticias a una única fórmula habida de su trayectoria siempre oscilante entre la autobiografía y las memorias, por un lado, y la novela, por otro. Quizá para demostrar la dificultad de catalogar lo que es un fenómeno contemporáneo vivo y cambiante por naturaleza, Alberca trae a discusión la obra del autor colombiano Fernando Vallejo debido a su “carácter excepcional y por dar la nota discordante de forma sobresaliente” (270) en el panorama de las letras en español. Alberca analiza las obras de su ciclo autobiográfico escritas entre 1985 y 1993 (*Los días azules*, *El fuego secreto*, *Los caminos a Roma*, *Años de indulgencia* y *Entre fantasmas*) así como su novelística desde *La virgen de los sicarios* (1994) a *Mi hermano el alcalde* (2004) prestando especial atención a la forma en la que el autor-narrador Vallejo desafía a sus lectores con provocaciones de tipo ideológico y moral que van desde coqueteos con Hitler a una burla de las mujeres embarazadas (275-6). En las últimas páginas de este quinto capítulo, que cierran también el libro, Alberca reflexiona sobre el futuro de la autoficción como vía para aportar “puntos de vista renovadores o superadores de las limitaciones del discurso autobiográfico tradicional” (299) aunque la fórmula autoficticia no debería, en opinión del autor, limitarse a un simple juego formalista vaciado de calado ético (299-300). *El pacto ambiguo* concluye con un apéndice titulado “Esbozo de inventario: autoficciones españolas e hispanoamericanas (1898-2007)” (301-7).

No es arriesgado afirmar que el estudio de Alberca es un texto de obligada lectura para todo investigador interesado en la narrativa española contemporánea. Una falla parcial del libro es la fragmentariedad que se debe al excesivo número de epígrafes en cada capítulo y al hecho de que ciertos contenidos aparezcan repartidos en varios capítulos entre reflexiones sobre la historia de la literatura española, análisis textual y comentarios de corte periodístico sobre la vida privada de los autores. En algunos pasajes, además, puede notarse cómo la necesidad de separar autoficción y novela lleva a Alberca a enzarzarse en discusiones más bien superficiales. Un ejemplo es la discusión

sobre la obra *El juego del alfiler* (2002), del colombiano Darío Jaramillo (178-80). Alberca explica cómo consideró este texto una novela hasta que leyó en un artículo de periódico que el Darío Jaramillo de la vida real tiene que hacer visitas frecuentes a Miami para revisar su prótesis después de perder un pie en un atentado terrorista, igual que el Darío Jaramillo que aparece en *El juego del alfiler*. El que el texto de Jaramillo sea admirado u olvidado dentro de varias décadas será algo que no se deberá, a buen seguro, a la veracidad o no de la anécdota biográfica.

Quiero concluir esta reseña con una reflexión sobre el método de trabajo seguido por el autor, método que se podría definir como un ejercicio voluntariamente limitado de un arsenal de herramientas teóricas. Pues, según afirma Alberca, “asumo unos principios teóricos, los hago míos y, salvo excepciones o extrema necesidad, no cuestiono los contrarios, antes bien no los tengo en cuenta. Sencilla y llanamente me valgo de los que me ayudan a recorrer el camino y a terminarlo de la manera más satisfactoria” (55). Insiste después el autor en que “en el punto de partida de mi estudio estuvieron siempre los textos” (55) para dejar bien claro que el libro no es el resultado de una especulación previa al texto sino, al contrario, un movimiento de tipo inductivo a partir de un rico conjunto de textos. Mientras que su franca confesión de parcialidad es siempre de agradecer, este deliberado silenciamiento de opiniones contrarias puede llegar a repercutir negativamente en el valor final del libro. Valga el siguiente ejemplo como muestra. Alberca se muestra crítico con los el grupo de críticos que denomina como “abolucionistas”, quienes cuestionan la distinción entre ficción y no-ficción (74-78). Alberca los acusa de sostener “un concepto elitista y estrecho de lo literario” (76) que desprecia los textos autobiográficos. Los “abolucionistas” hacen gala además de un “aristocraticismo” (76) que sólo acepta como valiosos los textos etiquetados como novelas y de un “maniqueísmo” (76) que “niega a la literatura no ficticia cualquier posibilidad de poder elevar a universal una experiencia personal” (76). Más allá de lo acertado o no de la posición defendida por Alberca, resulta llamativo que acusaciones tan duras sólo puedan aplicarse a Hayden White – cuya obra se discute en un poco más de párrafo, refutada rápidamente con la ayuda de Paul Ricoeur y Dorrit Cohn – y a una cita de Jordi Gracia que aparece en pie de página (75-6). Dada la importancia del debate en relación con la tesis propuesta por Alberca, en casos como este se antoja necesario ir más allá de ese “no tener en cuenta” a las opiniones contrarias mencionado con anterioridad. Todo esto para evitar el riesgo de terminar presentando un monólogo teórico a los lectores.