



Los diarios (auto)ficticios de Juan Antonio Masoliver Ródenas

Ana Casas

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Resumen: La obra narrativa de Juan Antonio Masoliver Ródenas se inserta en la órbita de la autoficción biográfica al mezclar de manera deliberada materiales pertenecientes a la vida “real” del escritor con otros inventados. Dicho hibridismo genérico tiene por objeto fomentar la ambigüedad de las relaciones entre autor y voz narrativa: equivalentes gracias a la identidad nominal y, al mismo tiempo, diferenciadas a través de la introducción de elementos ficcionales, la evocación poética o lo grotesco. La dificultad de separar lo verdadero de lo falso alude a la artificiosidad del recuerdo y la imposibilidad de transcribir la experiencia, sólo representable a través de la palabra y las imágenes del pasado (aunque fragmentarias e incompletas) que ésta convoca.

Palabras clave: Masoliver Ródenas, autoficción, novela española contemporánea

El tiempo que se fue
no es pasado,
sino presente en ruinas,
dolor acumulado,
en las simas de la
existencia.
La memoria sin tregua,
2002

Desde las últimas décadas del siglo XX hemos asistido en España a un aumento de la práctica autobiográfica y sus expresiones afines [1]. Una de esas modalidades ‘colindantes’ es la denominada por los críticos *autoficción*, al encontrarse a medio camino entre la autobiografía y la narración ficcional, y caracterizarse, en consecuencia, por la inserción en el relato de numerosos elementos ‘reales’, pertenecientes a la biografía del autor (empezando por su propio nombre, idéntico al del narrador y protagonista), junto a otros completamente inventados. De este modo, el texto induce al lector a realizar un pacto de referencialidad, pero también, y de manera simultánea, un pacto de ficción. O, ninguno, dada la indefinición genérica de este tipo de obras (Alberca 2007).

La producción narrativa de Juan Antonio Masoliver Ródenas se orienta en esta línea, concretamente la trilogía objeto del presente estudio: *Retiro lo escrito* (1988), *Beatriz Miami* (1991) y *La puerta del inglés* (2001). Todas estas novelas adoptan la forma híbrida del diario autoficcional que mezcla la confesión memorialística y la ficción en estado puro, y sirve de marco a la construcción del yo y la recreación literaria de la experiencia. El sujeto deviene, en efecto, el eje central del relato, sufriendo el doble movimiento que va de la similitud a la disimilitud entre autor y voz narradora. Por un lado, la identidad nominal entre ambas figuras se ve reforzada al compartir un buen número de datos biográficos, como la fecha y el lugar de nacimiento, ciertas experiencias personales o la profesión, todos ellos comprobables a partir del peritexto y el paratexto (Gasparini 2004: 61-101). Pero, por otro lado, dicho parentesco se ve problematizado gracias a las diversas modalidades del nombre (el narrador se autodesigna y lo designan Juan Antonio Masoliver Ródenas, pero también Masoliver, Ródenas, Antonio, Juan, adoptando, en ocasiones, el familiar Tono o el caricaturesco Macholiver), y a los desdoblamientos en yoes múltiples y hasta antagonicos dentro de conversaciones simuladas del autor consigo mismo o en los diálogos que Masoliver mantiene con Ródenas, y viceversa.

Todos estos juegos aluden a la imposibilidad de fijar la identidad, a la fuerza escindida y fragmentaria, como escindida y fragmentaria es la voz del relato, esencialmente evocadora, pero que en algunos momentos puede mostrarse también reflexiva, lírica, narrativa; utilizar un tono elevado y grave, satírico, paródico, escatológico y obsceno, o incluso alegórico [2]. Por otra parte, la sucesión caótica de episodios y acontecimientos, la mayor parte de ellos en apariencia rememorados (contradiendo, por cierto, la estructura cronológica del diario o las memorias), converge en la construcción progresiva -pues se va haciendo a medida que pasan las páginas- de un yo narrador que se define como “un resentido infeliz” que no se avergüenza de ello (*Retiro lo escrito*, 106). Así, las tres novelas pueden leerse como un puzzle cuyas piezas, aunque desordenadas, trazan la trayectoria vital y sentimental de un sujeto obsesionado por el recuerdo, que trata de encontrar las claves de su existencia. Por ello, abundan los episodios inaugurales en torno al sexo (erótico y obsceno), el amor (fugaz cuando es real, duradero cuando es imposible), la amistad (con sus traiciones y abandonos) y la muerte (la de los demás y la propia, siempre acechando), motivos que remiten al más amplio del aprendizaje de la vida (Casas 2008). En este sentido, el recorrido por los espacios de la memoria (el Masnou de la infancia y, a partir de éste, los lugares donde se van concretando todas las huidas: Barcelona, París, Perugia, Génova, Londres) metaforiza la búsqueda infatigable de belleza, de amor, en definitiva de sentido, y el resultado de dicha búsqueda: el desengaño ante la vida.

Sin embargo, la mirada de Masoliver no es nostálgica; al contrario, se quiere desacralizadora, razón por la que comunica el dolor experimentado en el pasado y el dolor de volver a él a través del recuerdo. De este modo, la memoria que se niega a mitificar la infancia o los años de juventud (“triste vertedero de mi vida”, los llama en *Beatriz Miami*, 158) tiene mucho que ver con la aguda conciencia del paso del tiempo, pues nunca olvida que con éste llega la degradación y la muerte, que “el entero fracaso de la naturaleza” consiste en que “todo inevitablemente se desgasta”, “todo se apaga, todo se borra” (*Retiro lo escrito*, 43, 46 y 54). En este sentido, la existencia no puede ni debe ser contemplada como una unidad, ya que “una etapa no suele ser la superación de la otra o su perfeccionamiento, sino su negación” (*La puerta del inglés*, 160). Con la madurez llega, así, el autoengaño, porque “poco a poco vamos perdiendo fe en las cosas” y “el pasado se va convirtiendo en un punto de referencia único: todo fue mejor, todo estaba al alcance de nuestras manos, todo era finalmente comprensible. (...) Cuanto más lejano es el pasado, más maravilloso, porque más nos permite olvidar las cosas negativas” (*La puerta del inglés*, 163).

Parecida actitud tiene el narrador en relación a los mitos colectivos y la valoración histórica de toda una época. Si en las novelas de Masoliver, la infancia es entrevista como una falacia y la juventud como tiempo de orfandad, ciertos momentos capitales de la experiencia -los que en principio arraigan al individuo en su comunidad-, aparecen en el relato de manera poco complaciente. Así, en el colegio se forjan los primeros odios y rencores (el que siente por la Mema Ricarda o Tito Gestaipo), a la vez que tiene lugar el aprendizaje de la sexualidad a despecho de la educación religiosa -hipócrita y represiva-; los valores castrenses son ridiculizados en las páginas dedicadas al servicio militar; la universidad es contemplada como “un lugar estratégico en el que las diversas generaciones de estudiantes iban a recibir la sofisticada ignorancia de excombatientes, falangistas, sacerdotes de la Santa Cruzada, amigos de amigos del calaña, todos ellos disfrazados de catedrático” (*Beatriz Miami*, 91). Del mismo modo, abomina del conservadurismo de la clase social (y la familia) a la que pertenece, pero también del nacionalismo catalán falsamente progre. Se burla incluso de su compromiso político, el cual, con la ayuda de Pepe Mena y Francesc Arquímedes, acaba en la fundación del partido LIP, siglas que ofrecen una “infinita gama de posibilidades (...): La Izquierda Perpetua, la Izquierda Poluta, la Iglesia Pagana, La Inglesa Pasota, La Inteligencia Perversa, Los Insectos Peloteros o, para

ser más fieles al espíritu del partido sin partido, La Indomable Pasión y Los Inclitos Prostibularios” (*Beatriz Miami*, 181).

La labor del crítico y la actividad de la escritura no podían quedar a salvo de dicho proceso de la descarnada desacralización, pues ni tan siquiera el arte encierra verdades absolutas. De hecho, como advierte Vincent Colonna (2004: 132), la autoficción invita naturalmente a la reflexividad, pues “en mettant en circulation son nom, dans les pages d’un livre dont il est déjà le signataire, l’écrivain provoque, qu’il le veuille ou non, un phénomène de redoublement, un reflet du livre sur lui-même ou une monstration de l’acte créatif qui l’a fait naître”. En este sentido, Masoliver manifiesta su desacuerdo con algunos lugares comunes de la crítica literaria, como el que encumbra la obra de Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez, al tiempo que expresa su admiración por Augusto Monterroso, Enrique Vila-Matas, Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma o Pere Gimferrer. Pero, sin duda, son los críticos los que se llevan la peor parte: así, son muchas las páginas consagradas a Paco Pobre (un más que evidente Francisco Rico) y también a “esos desvergonzados representantes de la crítica española o mesetaria”, para los que “no hay novelas o poemas sino personas”, de modo que “si las personas les caen bien, son buenos escritores; si les caen mal, son malos” (*La puerta del inglés*, 231, 234-235). Algunos protagonizan los momentos más hilarantes de *La puerta del inglés*, como en el extenso fragmento de burla y escarnio del que son objeto las tres Desgracias: Gracia Monte de Venus, Gracia Mohín (o Marín o Mastín) y Gracia Pasada (Pesada o Pisada), de los que resulta ocioso dar sus verdaderos nombres. Igualmente, junto a los personajes vilipendiados que, como Raphael Marqués, se jactan de “reseñar un libro sin haberlo leído” (*La puerta del inglés*, 210), otros son tratados con mayor benevolencia y hasta con cariño, como Tito Blecua, quien, haciendo honor a su tan admirado don Quijote, propone fundar la antiacademia de las letras.

Incluso en estas partes deliberadamente grotescas, en las que se aplica la imaginación deformante, casi esperpéntica, y cuyo grado de ficcionalización resulta más que evidente, la narración sigue incluyendo elementos autobiográficos. Así, en la secuencia citada, el relato está a cargo de una narradora-ficticia que vierte sobre el papel sus delirantes recuerdos en torno a las tres desgracias, pero que comparte con el narrador-Masoliver algunas vivencias, entre ellas el contacto erótico -más *voyeur* que experimentado- con la criada Amelia, además de tener como novia a la bellísima Catalina, mujer de idéntico nombre al de la niña de quien, en otro momento de la narración, el joven Masoliver estuvo enamorado. Pero la narradora también recuerda a otros personajes, especialmente a Marta Ferrán -en la novela, amante ocasional del autor-, con la que comparte su afición por el whisky y el hecho de poseer unos fascinantes pezones negros. Esta mezcla deliberada de elementos heterogéneos -aquí lúdico hibridismo- pone en entredicho la “veracidad” de las escenas de aspecto autobiográfico, porque si la ficción ostenta lo que en ella hay de real, existe la posibilidad de que lo que el lector toma como realidad -esto es, los recuerdos de infancia y juventud de un narrador llamado Masoliver, como la persona jurídica que firma la portada- no lo sea tanto e incluya aspectos inventados.

Efectivamente, son numerosas las ocasiones en las que se subraya la artificiosidad del recuerdo, negando así que la vida admita ninguna clase de transcripción, pues el lenguaje “siempre crea, siempre evoca y sugiere, miente y desmiente, se somete y se rebela” (*La puerta del inglés*, 16). Esta idea, desarrollada también por otros autores, entre ellos Javier Marías en *Negra espalda de tiempo* (1998) -otra obra autoficcional-, remite a la naturaleza metafórica y, por lo tanto, tergiversadora e imprecisa de la palabra. Así, para Marías, “‘relatar lo ocurrido’ es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención”, ya que “la vieja aspiración de cualquier cronista o superviviente, relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera” (Marías 1998: 10).

Además de compartir en términos generales esta opinión, para Masoliver la memoria (de la que se nutre su escritura) resulta siempre engañosa, razón por la que no es posible hacer equivalentes la evocación de la experiencia y la experiencia propiamente dicha. Así, nos servimos de la memoria porque “vivimos en el artificio del recuerdo y lo único que nos consuela del presente es saber que se va a transformar en pasado, un tiempo sin aristas ni amenazas” (*Retiro lo escrito*, 128). Un tiempo falso e idealizado; y también inestable y voluble, acorde con la identidad cambiante del sujeto. De este modo, adaptamos el recuerdo a nuestro momento actual, a nuestras necesidades y deseos, y éste deviene, así, una ficción, que, “al borrar ciertas cosas, subraya otras y las convierte en extraordinarias”.

Pero, frente a las trampas de la memoria -que nos empujan a la idealización de la experiencia y, en consecuencia, al olvido, aunque suene paradójico-, se enfrenta la lucidez de quien se sabe expulsado para siempre del Paraíso -ese lugar donde el hombre es inocente, pues desconoce que el tiempo existe y que su destino se encuentra en “la casa de las cruces”-, encarándose con una realidad que lo expulsa: “Todo el mundo debe de estar muerto, en mi pueblo. Mi pueblo no es mi pueblo”, dirá Masoliver en *Retiro lo escrito* (82), tras su vuelta al Masnou real. Es imposible, por tanto, recuperar un pasado que, además de no ser nunca como se recuerda, no tiene continuidad en el presente.

Y, no obstante, el sujeto no puede dejar de recordar de manera incesante, prisionero de *La memoria sin tregua* que da título a uno de los poemarios del autor. En este sentido, sólo la escritura -la palabra- sirve de salvaguarda -aunque parcial, incompleta, fragmentaria- contra la devastación, la ruina y la muerte que rigen las biografías de los hombres, al tiempo que de ellas deja constancia. Así, Masoliver puede decir que “os he eternizado, pueblo mío, Masnou lejano, padre que se fue por los bosques de la muerte y madre anciana y ciega perdida en los pasillos; y vosotros, amigos y hermanos asustados, huérfanos continuamente, sin fuerzas para llegar a una verja que lleva a un sendero o a un pozo. Lo que hay más allá es siempre la eternidad, lo demás son ilusorios fragmentos, ilusoria totalidad, textos que escribimos en un muro con los pies en la arena del agua que nos arroja los restos de un naufragio” (*Retiro lo escrito*, 165-166).

El tiempo de la escritura convoca, pues, todos los momentos del pasado -los recordados y los olvidados-; también los del deseo, los sueños y las pesadillas; los que pertenecen a la imaginación y la experiencia; los protagonizados por los vivos y los muertos. Porque la escritura, como la memoria, se compone de instantes presentes que no mantienen una relación cronológica o sucesiva, sino caótica y desordenada. Los desmemoriados de las novelas de Masoliver -el abuelo y la madre seniles, el amigo Luján en *Beatriz Miami*, el propio narrador- funcionan como representaciones de la memoria, en la medida en que, como el protagonista de “Amnesia” -incluido en el último libro de relatos del autor, *La noche de la conspiración de la pólvora*-, son perfectamente capaces de recordar todos los acontecimientos en los que participan o han participado, pero no pueden ordenarlos ni darles un sentido global. Por esta razón, muchas de las secuencias que componen las novelas de la trilogía, a pesar de ser rememorativas, están narradas en presente de indicativo, como si aconteciesen de manera simultánea. Éste es, igualmente, el sentido de la escritura errática de Masoliver Ródenas, la cual carece de hilo narrativo o de argumento estable, y, por ello, cuestiona la posibilidad de hallar una unidad en el recuerdo, en la existencia o incluso en la literatura. Sus diarios autoficcionales desvelan, de este modo, el proceso de construcción de la memoria siempre incompleto, siempre a la búsqueda (absurda y fracasada) de un significado unitario que le dé coherencia. De esta pugna -al fin y al cabo, entre el deseo y la realidad- surge la contradicción aparente entre la estructura externa de las obras -basada en el orden cronológico que impone la forma del diario- y la caótica estructura interna, pues en ella prima el desorden, el fragmentarismo y la repetición, como pone de manifiesto el narrador de *Retiro lo escrito* al preguntarse:

“¿no es así como está organizado este diario, donde lo único que rechaza el azar en nombre de la fatalidad son estas fatídicas fechas?” (47) [3].

De igual modo, la hibridez genérica también contribuye a fomentar el caos. Como ya dije, a la narración de hechos inventados, se unen otras propuestas, como el ensayo, el diario, las memorias, la autobiografía, la poesía, la máxima, los juegos de palabras, etc., formas diversas (referenciales y ficcionales, pertenecientes a géneros distintos) niveladas en la escritura mestiza de Masoliver Ródenas, en la expresión autoficcional que impide calificar estas obras como novelas al uso, pues reclaman un estatuto ambiguo con relación a los materiales que emplean [4]. Por eso, al inicio de *La puerta del inglés*, el narrador advierte algo que puede aplicarse a cada uno de los tres relatos: “Si los personajes de esta peregrina novela son o podrían ser reales, no lo son, sin duda, muchos de los hechos que la perversa imaginación del autor les atribuye para solaz del lector, responsable final, con sus interpretaciones arbitrarias, de toda obra literaria. Lo que el autor lamenta y celebra, en todo caso, es haber sido incapaz de distinguir entre realidad e invención” (5) [5].

Dicha imposibilidad de distinguir entre realidad e invención se traslada también al lector, el cual se enfrenta a la palabra como único medio de acceso a ese tiempo ido que los narradores de Masoliver gustan evocar. Pero ¿no es acaso la palabra el único medio del que puede servirse el escritor para expresar su mundo y compartirlo con el lector? Desde una visión de la existencia tan desgarrada como la que nos ofrece Juan Antonio Masoliver Ródenas, sólo el lenguaje -que es creación- puede dar algún sentido al pasado, si se emplean las palabras que evocan la verdad -parcial e incompleta- de la experiencia, sin son fieles al rastro que ésta ha dejado en la memoria. Por ello, el narrador de *Retiro lo escrito* le dice a su amante: “Queda, sí, la imagen de tu cuerpo, pero esto no es el poema. Sí: tal vez el poema son los añicos del espejo en el que estaba nuestra imagen y las palabras que tratan de evocarlo” (112).

Si la búsqueda de la palabra es una constante en la narrativa de Masoliver -de ahí su deseo de alterar el sentido de ésta, de luchar contra el significado común, para, finalmente, desacralizarla y desautomatizarla-, es porque la palabra permite entrever la unidad perdida desde siempre y desde siempre añorada, la posibilidad de evocar la imagen de lo que una vez fue. Así, aunque del pasado sólo queden vestigios, “presente en ruinas”, percibe la infancia como un mundo “agradable y coherente”, en el que, como dice uno de los poemas incluido en *La puerta del inglés*, “...ir desnudo por la calle/era lo más normal y más decente,/y el mar estaba lleno de corsarios/y los bosques de monstruos y de duendes,/de princesas dormidas y de enanos,/de hadas y de casas de bizcocho”. Y si “... ser pequeños era triste/y por eso queríamos crecer,/ (...) el día que crecimos recordábamos/lo que era ser feliz continuamente/e incluso lo escribíamos aquí,/que es como escribirlo en las paredes”. Para finalmente concluir que “... si uno escribe es, como sabes,/porque todo se ha vuelto incoherente” (33).

La memoria y la literatura no bastan para explicar la vida, al término de la cual, los espacios del recuerdo (el Masnou de la infancia y adolescencia, las distintas ciudades habitadas en la huida) se deshacen para siempre en el espacio real de la muerte (esa casa de las cruces), en la lápida cuyo epitafio no habrá sido capaz de resumir una existencia. Entre tanto, Juan Antonio Masoliver -y nosotros, sus lectores- acude a las palabras “para seguir mintiendo y mientiéndonos, para seguir buscando la verdad sin encontrarla” (*La puerta del inglés*, 30-31).

Notas

- [1] Manuel Alberca (1996: 9) advierte de la “sorprendente abundancia de memorias y autobiografías publicadas en España a partir de 1975”. Por su parte, Vincent Colonna (2004: 11) destaca el aumento de obras autoficcionales a lo largo de los últimos quince años en las literaturas occidentales; así “elles manifestent toutes une époque, un moment de l’histoire littéraire, où la fiction de soi occupe les auteurs les plus éloignés, pour constituer sûrement pas un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées”.
- [2] Para Sébastien Hubier (2003: 125), la autoficción puede presentarse como un medio de descubrir la verdad existencial del sujeto. Así, entiende “qu’il est possible de parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun soici de censure, de livrer tous les secrets d’un *moi* changeant, polymorphe, et de s’affirmer libre enfin d’idéologies littéraires en apparence dépassées”. En definitiva, la literatura autoficcional “offre à l’écrivain l’opportunité d’expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d’être tout à la fois et lui-même et un autre”.
- [3] *Retiro lo escrito* abarca de agosto de 1986 a julio de 1987; *Beatriz Miami*, de febrero de 1988 a febrero de 1989, exceptuando el mes de abril de 1988; *La puerta del inglés* es el diario más extenso: de marzo de 1995 a enero de 1999, aunque con bastantes vacíos.
- [4] En una entrevista realizada en el diario *Avui*, Eva Piquer interroga al autor acerca de la calificación de sus obras como memorias de ficción, a lo que Masoliver responde lo siguiente: “Perquè això que escric no té cap definició. La teva idea de novel·la es correspon amb la novel·la del segle XIX, però hi ha molts altres textos de ficció que no encaixen en aquest model. La paraula novel·la no hauria d’existir”.
- [5] En *Beatriz Miami* el narrador se propone “escribir de forma que nunca se sepa si estás hablando en broma o en serio, si lo que cuentas es real o inventado, si estás hablando de ti o de los demás, si simplemente te estás burlando o te estás burlando de la burla” (152).

Bibliografía citada

Alberca, Manuel (1996): “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, pp. 9-18.

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Casas, Ana (2008): “*Queda, sí, la imagen de tu cuerpo*. Obscenidad, belleza y palabra en la obra de Juan Antonio Masoliver Ródenas”, Beatriz Ferrús y Nuria Calafell (eds.), *Escribir con el cuerpo*, UOC, Barcelona, pp. 245-250.

Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Tristram, Auch.

Gasparini, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, París.

Hubier, Sébastien (2003): *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, París.

Marías, Javier (1998): *Negra espalda del tiempo*, Alfaguara, Madrid.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1988): *Retiro lo escrito*, Anagrama, Barcelona.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1991): *Beatriz Miami*, Anagrama, Barcelona.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2001): *La puerta del inglés*, El Acanalado, Barcelona.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2002): *La memoria sin tregua*, El Acanalado, Barcelona.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2006): *La noche de la conspiración de la pólvora*, El Acanalado, Barcelona.

Piquer, Eva (2001): Entrevista a Juan Antonio Masoliver Ródenas, *Avui*, 8 de octubre, <http://www.joanducros.net/corpus/JA%20Masoliver%20Rodenas.html>

© Ana Casas 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo