

El autobiógrafo como parresiasta. Aplicaciones del pensamiento foucaultiano a la literatura autobiográfica del contexto hispánico*

Álvaro Luque Amo
Universidad Complutense de Madrid ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/rpub.98464>

Recibido: 11/10/2024 • Aceptado: 25/11/2024

Resumen. Este trabajo propone un acercamiento a las ideas de Michel Foucault sobre las escrituras del yo en el contexto grecolatino. El objetivo es aplicar algunos de los conceptos más representativos de los últimos trabajos de Foucault a la literatura autobiográfica reciente. Las ideas que desarrolla en su acercamiento a géneros clásicos como los *hypomnemata* o las epístolas morales, así como todo su estudio en torno a la parresía, pueden contribuir a la interpretación de textos de la literatura contemporánea. A su vez, rastrear el influjo de Foucault en los mismos ayudará a entender la relevancia y vigencia del pensamiento foucaultiano en el presente. Se analizarán así las obras de cinco autores: el uruguayo Mario Levrero, la argentina María Moreno y los españoles Carlos Pardo, Andrés Trapiello e Iñaki Uriarte. Con esta selección se pretende ofrecer una muestra comparativa de la literatura autobiográfica en diferentes tradiciones del ámbito hispánico.

Palabras clave: Foucault; escrituras del yo; autobiografía; teoría de la literatura; literatura hispánica

[en] The Autobiographer as Parrhesiastes. Applications of Foucauldian Thought to Autobiographical Literature in the Hispanic Context

Abstract. This paper proposes an approach to Michel Foucault's thought on the Self Writing in the Greco-Latin context. The aim is to apply some of the most representative concepts of Foucault's recent work to recent autobiographical literature. The ideas he develops in his approach to classical genres such as the *hypomnemata* or the moral epistles, as well as his study of parrhesia, can contribute to the interpretation of contemporary literary texts. At the same time, tracing Foucault's influence on them will help to understand the relevance and validity of Foucauldian thought in the present. The works of five authors will be analysed: The Uruguayan Mario Levrero, the Argentinian María Moreno and the Spaniards Carlos Pardo, Andrés Trapiello and Iñaki Uriarte. The aim of this selection is to offer a comparative sample of the autobiographical literature in different traditions of the Hispanic world.

Keywords: Foucault; Self Writing; Autobiography; Theory of Literature; Hispanic Literature.

Sumario. 1. Introducción. 2. El autobiógrafo como parresiasta: el contexto literario hispánico. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Luque Amo, A. (2025). El autobiógrafo como parresiasta. Aplicaciones del pensamiento foucaultiano a la literatura autobiográfica del contexto hispánico. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 28(3), 481-491.

* Financiación: Este trabajo es resultado del proyecto de investigación "Procesos de subjetivación: biopolítica y política de la literatura. La herencia del primer Foucault" (PID2019-107240GB-I00), del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

1. Introducción

En la extensa y minuciosa historia de los intelectuales franceses publicada en 2018 por François Dosse con el título *La saga des intellectuels français*, este reserva un capítulo especial a la deriva que, a partir de los años setenta, experimentaron en sus obras tanto Roland Barthes como Michel Foucault a propósito del sujeto. Conocidos por sus posiciones posestructuralistas de finales de los años sesenta a partir de las que cuestionaban, respectivamente, el estatus del autor y del sujeto, el giro tomado en sus obras después de 1975 le permite confirmar a Dosse que “el sujeto había vuelto”¹.

En el primer caso, Dosse anuncia que Barthes “da rienda suelta a su subjetividad”² cuando en 1976 publica *Roland Barthes par Roland Barthes*; en sus páginas, y pese a tratarse de una autobiografía no canónica en la que se deconstruye por medio de “biografemas”, muestra un sujeto Barthes que “se ve sobre todo a través de la exposición de su cuerpo”³. Este giro hacia reivindicaciones subjetivas se confirma en el *Diario de duelo*, escrito entre el 77 y el 79, y en donde Barthes se dibuja como “un sujeto devastado que es presa de la presencia de espíritu”⁴. En cuanto al segundo caso, Dosse se centra en el viraje que acomete Foucault en su obra después de publicar el primer tomo de su *Historia de la sexualidad* en 1976 y constatar el “creciente número de críticas y la reticencia incómoda de sus amigos respecto a su tesis sobre la sexualidad”; este rechazo lo conduce a reemplazar el primer proyecto por una “ontología histórica del sujeto en su relación con la moral”⁵. En este nuevo contexto, afirma, Foucault libra una “búsqueda desesperada y urgente de una ascesis espiritual, un desprendimiento del cuerpo, (...) una reconciliación final consigo mismo”⁶.

Se ha escrito mucho sobre esta última pulsión gnoseológica de Foucault. Tratamos el intervalo comprendido entre 1976 y su muerte como el periodo más relevante para el desarrollo de una nueva línea que culmina con la publicación de sus cursos en el Collège de France: *La hermenéutica del sujeto*, *El gobierno de sí y de los otros* o *El coraje de la verdad*. En el interés por el sujeto en relación con la moral se ponen en juego los conceptos de autoformación, cuidado de sí y relación con la verdad de un sujeto, y derivados de ellos las nociones de aleturgia, etopoiesis o parresía, que Foucault recoge del contexto griego. Dentro de lo que denomina las tecnologías del yo del mundo clásico, destacan las escrituras de sí, a las que solo se refiere en un artículo de 1983 pero sobre las que se apoya en muchos momentos de los cursos mencionados y, además, en otros textos, como las conferencias que impartió en 1982, en la Université Victoria de Toronto, recogidas en *Dire vrai sur soi-même*.

Estas ideas pueden ponerse en diálogo con las modernas escrituras autobiográficas. El propio Foucault asume en una entrevista de 1983 que “la denominada literatura del yo —diarios privados, narrativas del yo, etcétera— no puede ser entendida sino conformando el marco general, y muy rico, de las prácticas del yo”⁷, y desde finales de la pasada década se suceden los estudios que reflexionan sobre los límites de esta relación entre autobiografía y prácticas de sí.

Es significativa, a su vez, la coincidencia de esta deriva de Foucault en los años setenta con el surgimiento de las grandes teorías sobre escritura autobiográfica. Me refiero a las tesis de Lejeune sobre el pacto autobiográfico⁸ y la aparición del célebre término acuñado por Doubrovsky, autoficción, en 1977. En el campo de los estudios literarios, además, Greenblatt va a dar a luz en 1980 uno de los conceptos más rutilantes derivados de la tesis del neohistoricismo, el concepto de *self-fashioning*, que él mismo aplica a las escrituras autobiográficas en *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, y lo va a hacer inspirado por las tesis de un Foucault que conoce en Berkeley.

Pese a la evidente cercanía entre este tipo de prácticas y los géneros autobiográficos, no cabe hablar exactamente de una equivalencia. Philippe Artières, por ejemplo, sostiene que “hablar aquí de autobiografía sería históricamente inexacto; el tema de Foucault es un conjunto de prácticas del yo cuyo objeto no es tanto el recuento de la vida y la escritura del yo como la invención de una nueva relación entre el sujeto y sí mismo”⁹. Con la intención de responder a esta advertencia de Artières, que no obstante es una prolongación del pensamiento de muchos foucaultianos, se escriben las siguientes páginas, que parten de la diferenciación entre autobiógrafo y parresiasta.

El objetivo último es analizar varios textos del ámbito literario hispánico de las dos últimas décadas para comprobar cómo las ideas foucaultianas ayudan a entender la literatura contemporánea y, en este caso, la escritura autobiográfica del ámbito hispánico. Apoyándose en las propias ideas de Foucault, Wilhelm Schmid sostiene, por un lado, que “toda la literatura del yo puede enmarcarse en este amplio marco general de las prácticas del yo”, y, por otro, que “de este trabajo consciente con la escritura se pueden dar en la literatura moderna muchos ejemplos”¹⁰. Situándome más cerca de Schmid que de Artières, pretendo iluminar, en última instancia, no solo algunos de los textos más importantes de la literatura hispánica de las últimas décadas, sino también las propias tesis de Foucault.

¹ F. Dosse, *La saga de los intelectuales franceses (1944-1989). II El porvenir en migajas (1968-1989)*, 2018, Madrid, Akal, 2023, p. 490.

² *Ibidem*, p. 482.

³ *Ibidem*, p. 483.

⁴ R. Barthes, *Diario de duelo*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 40.

⁵ F. Dosse, *La saga*, pp. 485-486.

⁶ *Ibidem*, p. 490.

⁷ M. Foucault, *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires, La marca, 2003, p. 81.

⁸ P. Lejeune, “Le pacte autobiographique”, 1973, en *El pacto autobiográfico y otros textos*, Madrid, Megazul, 1994.

⁹ P. Artières, “Michel Foucault”, en *Dictionnaire de l'autobiographie. Écriture de soi de langue française*, ed. Françoise Simonet-Tenant, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 345. La traducción es mía.

¹⁰ W. Schmid, *En busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*, 1991, Valencia, Pre-Textos, 2002, pp. 282-283.

1. 1. Las prácticas del yo y las escrituras autobiográficas

La transición del primer Foucault al último está marcada, en sus propias palabras, por la intención de “pasar de la cuestión del sujeto al análisis de las formas de subjetivación”¹¹. Morey condensa esta última etapa en una frase cuando señala que el francés desarrolla una “ontología histórica de nosotros mismos en la relación ética por medio de la cual nos constituimos como sujetos de acción moral”¹². Aquí están las claves que nos conducen a la idiosincrasia del autobiógrafo: relación ética, sujeto, acción moral. A partir de su ontología histórica, Foucault llega a las tecnologías del yo y a la cultura de sí, que “no era una actitud moral, sino una práctica ampliamente difundida, con una serie de actividades, técnicas y herramientas muy variadas”¹³. Entre estas actividades, destaca la escritura:

A menudo se supone que la escritura personal es un descubrimiento moderno (quizás una innovación del siglo XVI o de la Reforma). En realidad, la relación con uno mismo por medio de la escritura tuvo una muy larga tradición en Occidente. Y creo que es posible observar un desplazamiento desde el cultivo de la memoria, que aún era dominante en la actitud socrática, hacia la práctica de la escritura y la toma de notas de la cultura del período grecorromano. La cultura de sí de este período implicaba el uso de registros personales, a los que se daba el nombre de *hypomnemata*. Y en esos registros personales uno debía anotar sus lecturas, sus conversaciones, los temas de futuras meditaciones; también debía anotar sus sueños y su uso del tiempo cotidiano¹⁴.

Foucault repite aquí la fórmula empleada en su respuesta sobre la pertinencia de estudiar el origen de la escritura personal y al mismo tiempo conecta con su texto más conocido sobre el tema, *L'écriture de soi*, en donde analiza dos géneros discursivos, los *hypomnemata* y las epístolas clásicas, en los que encuentra una suerte de *etopoiesis*. Para ello, parte de un párrafo expuesto por san Anastasio en su *Vida de Antonio*, en el que recomienda escribir “para nosotros” confesando los pensamientos más sonrojantes¹⁵. En este consejo encuentra Foucault el ánimo para desnudarse en el texto que él vincula, a pesar de las diferencias entre todas estas tecnologías, con formas no cristianas.

En ese cuaderno de anotaciones que eran los *hypomnemata*, Foucault halla una actividad que define como “*logos bioéticos*”¹⁶. En esos textos, el autor registra “ejercicios que hay que efectuar con

frecuencia: leer, releer, meditar, conversar consigo mismo y con otros, etc.”¹⁷. Foucault los distingue, de hecho, de los modernos diarios personales cuando señala que en ellos no se trata de construir un “relato de sí mismo” cuya “confesión tiene valor purificador”, sino que la acción es justamente la contraria: “se trata, no de perseguir lo indecible, no de revelar lo oculto, (...) sino, por el contrario, de captar lo ya dicho; reunir lo que se ha podido oír o leer, y con un fin, que es nada menos que la constitución de sí”¹⁸. Foucault, entonces, no dirige la atención hacia el texto y su capacidad para recoger la identidad del escritor, sino hacia el modo en que se conforma como una acción que tiene efectos en la constitución de la identidad del sujeto.

En la escritura epistolar sí encuentra algunas diferencias. Si bien esta comparte con los *hypomnemata* su naturaleza de entrenamiento cotidiano, el francés señala que “no debe ser considerada como la simple prolongación” de tal práctica. Para él, es algo más: “constituye también una manera de manifestarse a sí mismo y a los otros. La carta hace ‘presente’ al escritor ante aquel a quien se dirige. Y presente (...) con una especie de presencia inmediata y casi física”¹⁹.

Es decir, no es solo una actividad que ayuda a la constitución del sujeto, sino que sirve para hacer presente al sujeto en la página. Aquí Foucault ya se expresa de forma diferente. Está admitiendo la posibilidad de que el escritor sea capaz de construir una identidad textual. La referencia, claro, es Séneca y sus *Epístolas a Lucilio*, inscritas en numerosas ocasiones en la tradición de la autobiografía clásica —no hay que olvidar, por ejemplo, la enorme influencia que tienen en uno de los autorretratos más conseguidos de la historia: los *Ensayos*, de Montaigne—. Con Séneca, Foucault encuentra un texto que es capaz de reflejar, hasta un grado de materialidad que él define como casi físico, la figura del emisor a través de la configuración de una interioridad. Es una introspección que, no obstante, no se ha de comprender como “un desciframiento de sí por sí mismo, cuanto de una apertura de sí que da al otro”²⁰.

Foucault incorpora una de las claves más recurrentes en la teoría sobre escritura autobiográfica: la figura del lector —base de las hipótesis lejeunianas—. Sin embargo, el momento más esclarecedor tiene lugar cuando llega a la gran diferenciación con los *hypomnemata*, pues estos, como mera actividad de entrenamiento, no pueden considerarse antecedente directo de las escrituras vinculadas al “cultivo de sí”. Las epístolas, sin embargo, ofrecen otro espacio de desarrollo textual:

(...) en las correspondencias de Séneca con Lucilio y de Marco Aurelio con Frontón y en algunas cartas de Plinio se observa el desarrollo de un relato de sí muy diferente del que se podía encontrar en general en las cartas de Cicerón a sus familiares: en éstas se trataba

¹¹ M. Foucault, *El gobierno de sí y de los otros*, 2008, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 21.

¹² M. Morey, “Introducción. La cuestión del método”, en M. Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, 1990, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 25.

¹³ M. Foucault, *¿Qué es la crítica? Seguido de La cultura de sí*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018, p. 123.

¹⁴ *Ibidem*, p. 123.

¹⁵ M. Foucault, “La escritura de sí”, 1983, en *Estética, ética y hermenéutica*, 1994, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 289-290.

¹⁶ *Ibidem*, p. 293.

¹⁷ *Ibidem*, p. 293.

¹⁸ *Ibidem*, p. 293.

¹⁹ *Ibidem*, p. 299.

²⁰ *Ibidem*, p. 300.

del relato de sí mismo como sujeto de acción (o de deliberación para una acción posible) en relación con los amigos y los enemigos, y con los sucesos dichosos y desgraciados. En Séneca o Marco Aurelio, y también a veces en Plinio, el relato de sí es el relato de la relación consigo mismo; y en ellos vemos desprenderse con claridad dos elementos, dos puntos estratégicos que llegarán a ser más adelante los objetos privilegiados de lo que se podría llamar la escritura de la relación consigo mismo: las interferencias del alma y del cuerpo (más las impresiones que las acciones) y las actividades del ocio (más que los acontecimientos exteriores): el cuerpo y los días²¹.

Este párrafo contradice directamente las tesis de Artières o, como mínimo, las matiza. Aunque es cierto, como sucede al final del artículo, que Foucault habla de ejercicios cotidianos y estamos lejos, por tanto, del moderno concepto de literatura, en el que encuadramos la evolución y desarrollo de los géneros autobiográficos sobre todo a partir del siglo XIX —coincidiendo, precisamente, con la instauración del moderno sistema literario derivado del romanticismo—, él mismo escribe que la epístola tiene “dos puntos estratégicos” coincidentes con las modernas escrituras autobiográficas: “el cuerpo y los días”. Doble alusión, la que hace al cuerpo y a lo cotidiano, referida a dos dominios que precisamente han marcado la literatura —y, por extensión, la teoría literaria— posterior.

No debe olvidarse que Foucault publica el texto en un número dedicado al autorretrato, en el que además colabora el propio Lejeune y en una revista que dirige Beatrice Didier, especialista en el diario personal entendido como género literario²², lo que arroja luz sobre su naturaleza.

Isabelle Galichon (2020) también emplea esta declaración de Artières para construir un artículo sobre la relación entre los intereses del último Foucault y un posible acercamiento a la literatura, disciplina que le había preocupado más —o eso comparte la crítica foucaultiana— al principio de su trayectoria. Galichon intenta contestar a esta idea acudiendo precisamente a la posibilidad de interpretar el estudio de estas escrituras de la época clásica como escrituras literarias. Así, demuestra cómo a partir de los años 70 “la trayectoria de Foucault vio un retorno a la literatura como estética de la existencia, a la vez como modalidad de praxis y como forma de vida”²³. Para ello comenta la enorme influencia que tiene en Foucault su amigo Claude Mauriac, escritor, hijo del Nobel François Mauriac y autor a su vez de un proyecto autobiográfico contenido en dos sagas, *Le temps immobile* y *Le temps accompli*, en las que publica un total de

catorce tomos de sus diarios. En estos diarios, tal y como señala Michel Braud, Mauriac lleva a cabo “la recomposición de un diario inicial según una lógica que ya no es la de una sucesión temporal: el autor mezcla las entradas y las épocas para suscitar nuevas resonancias”²⁴. Lo que le interesa a Mauriac, más que la fijación de su cotidianidad, o la revelación de sus privacidades autobiográficas, es la posibilidad de construir un yo que es una suma de todos los momentos vividos, sea cual sea el orden cronológico en el que se hayan producido estos. Este experimento lleva implícito una concepción de la escritura como técnica, y al mismo tiempo se trata de un producto, una obra, que es igualmente autobiográfica y literaria, lo que justifica el análisis de Galichon —quien, no obstante, diferencia entre escrituras de sí y escrituras autobiográficas—.

Todos estos ejemplos ponen de manifiesto, en suma, la cercanía del objeto de estudio que Foucault abordó en esta última etapa con la moderna escritura autobiográfica, algo que permitirá entender además el contexto en el que pretendo emplear el concepto de parresía.

1.2. La parresía

Foucault recurre a los textos de Eurípides para definir al parresiasta, que es aquel que tomaba la palabra públicamente “para expresar una opinión en un orden de cosas que interesaba a la ciudad”²⁵. Si en un principio el concepto tiene un carácter político, Foucault es capaz de reconducir el análisis del último curso que imparte en el Collège de France, publicado en español como *El gobierno de los otros II. El coraje de la verdad*, hasta llevar su interpretación de la parresía a un nuevo contexto; como señala, quiere pasar “de la *polis* a la *psykhé* como correlato esencial de la *parrhesía*”²⁶. El objetivo de ese decir veraz, por tanto, ya “no es tanto la opinión útil en tal o cual circunstancia específica, (...) sino la formación de cierta manera de ser, cierta manera de hacer, cierta manera de conducirse en los individuos o en uno de ellos”²⁷. Y esta formación del sujeto, esta *ethopoiesis*, conlleva “un conjunto de operaciones que permiten a la veridicción inducir en el alma efectos de transformación”²⁸.

Foucault sitúa la parresía en un espacio muy similar al de las escrituras de sí, a las que hace mención en la primera parte de este último curso. En esas primeras páginas, de hecho, lleva a cabo la mejor descripción de este marco contextual cuando señala que su intención es “analizar el tipo de acto mediante el cual el sujeto, al decir la verdad, se *manifiesta*, y con esto quiero decir: se representa a sí mismo y es reconocido por los otros como alguien que dice la verdad”²⁹.

²¹ *Ibidem*, p. 301.

²² Todo esto lo analiza Isabelle Galichon en su artículo de 2019: I. Galichon, “L’éthopoiétique de l’écriture de soi”, *Phantasia*, 8 [En línea] <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=965> [consulta 8 de marzo 2025]

²³ I. Galichon, “Du ‘je’ à l’autre, et retour —Mouvements d’une histoire littéraire foucauldienne”, *Pensamiento*, 76. 290, 2020, pp. 743-760, p. 759. La traducción es mía.

²⁴ M. Braud, “El diario personal en Francia a principios del siglo XXI: inflexiones de un género literario”, *Signa*, 29, 2020, pp. 21-35, p. 23.

²⁵ M. Foucault, *El coraje de la verdad*, 2009, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 50.

²⁶ *Ibidem*, p. 82.

²⁷ *Ibidem*, p. 82.

²⁸ *Ibidem*, p. 82.

²⁹ *Ibidem*, p. 19.

En este acto de decir la verdad incorpora dos componentes de relieve: por un lado, el coraje que da título al curso, que está basado en el riesgo tomado necesariamente por el parresiasta para decir su verdad; para que haya parresía, sostiene, es necesario que el sujeto corra cierto riesgo, “un riesgo que concierne a la relación misma que él mantiene con el destinatario de sus palabras”³⁰. Por otra parte, y derivado de la presencia del destinatario, Foucault teoriza sobre una suerte de pacto entre este y el autor de la parresía, un pacto “por el cual, si el parresiasta muestra su coraje al decir la verdad con respecto a todo y contra todo, aquel a quien esa *parrhesía* se dirige deberá mostrar su magnanimidad aceptando que se le diga la verdad”³¹. El pacto, así, tiene una doble dirección: por un lado, compromete al parresiasta con su propio discurso; por otro, lo compromete con el receptor.

El lector que esté familiarizado con la teoría de la escritura autobiográfica rápidamente habrá notado los paralelismos que, como se ha sugerido en otros trabajos³², existen entre estas ideas y las tesis de Lejeune a propósito del pacto autobiográfico. El autobiógrafo, como el parresiasta, mantiene un pacto ético con lo que cuenta sobre sí mismo y, sobre todo, con el propio lector, con el que se compromete mediante ese pacto editorial que es el acuerdo lejeuniano. Como apunta Manuel Alberca³³ en *La máscara o la vida*, lo que diferencia precisamente la autobiografía de la autoficción es que en la primera el autor se expone, tiene que rendir cuentas ante un lector que va a leer su texto como una obra *basada en hechos reales*. El gran ejemplo, utilizado tanto por Alberca como por Lejeune, es el de Michel Leiris y su texto titulado *La literatura considerada como una tauromaquia*, prólogo de *La edad del hombre*, de 1939, y editado como obra en 1976 en español. En esa temprana fecha de 1939, Leiris expone la intención de esa obra autobiográfica en el prólogo: “poner al descubierto ciertas obsesiones de orden sentimental o sexual; confesar públicamente algunas de las deficiencias o cobardías que más le avergüenzan: tal ha sido, para el autor, el medio de introducir (...) un cuerno de toro en una obra literaria”³⁴. Es decir: el autobiógrafo concebido como un torero, como alguien que se expone con el coraje de estar jugándose la vida. No puede haber mayor equivalencia entre el parresiasta foucaultiano y el autobiógrafo de Leiris.

Pese a esta cercanía, sin embargo, cabe establecer una diferenciación. Galichon lo hace cuando teoriza sobre lo que Foucault denomina “pacto parresiástico”³⁵. En las páginas de *Le récit de*

soi. Une pratique éthique d'émancipation, Galichon propone espacios diferentes para lo que denomina escrituras de sí y escrituras autobiográficas, encuadrando las técnicas de autoformación foucaultianas dentro de las primeras. Esto la lleva a distinguir también entre el pacto parresiástico y el pacto autobiográfico. Según ella, el elemento diferenciador está en la dirección del pacto: si en la autobiografía el “sujeto profundo” es el nombre del autor, eje central de las teorías de Lejeune, en la parresía es la palabra; esto vendría dado por el carácter puramente performativo del acto parresiástico y su carácter de *palabra libre*. A partir de ahí, ofrece claras disimilitudes en el desarrollo de ambas escrituras: las autobiográficas están condicionadas por su carácter verídico y auténtico, algo que no cree encontrar en el relato de sí, en donde el autor no tiene que convencer al lector; derivado de ello, la autobiografía estaría más cerca de la novela y su configuración retórica —recuérdese, en este sentido, que la parresía es lo contrario de la retórica—. Al mismo tiempo, el sujeto de la parresía no tiene como objetivo, como sí el autobiógrafo, el relato de su propia vida, sino la construcción del sujeto en el texto, y la transmisión de cierta forma de ser, una ejemplaridad de la que, según ella, carece la primera; y, finalmente, para Galichon, la autobiografía, en su definición clásica y lejeuniana, es un relato de hechos retrospectivos, mientras que la escritura parresiástica impone un tiempo presente³⁶.

Aunque su análisis es muy completo y tiene una gran utilidad, estoy en desacuerdo con la argumentación de Galichon en varios puntos: para empezar, no han sido pocos los autores que, acogiendo a las teorías de Austin y Searle —por ejemplo, en España, Pozuelo Yvancos—, han interpretado la autobiografía como acto performativo. En la misma línea, cabe interpretar muchos textos vinculados con la escritura autobiográfica en los que asistimos a la configuración de un autor, lo que además se relaciona con la existencia, evidentemente, de escrituras autobiográficas que van más allá de la cláusula lejeuniana que define la autobiografía como *relato retrospectivo en prosa*: el diario personal, uno de los grandes géneros autobiográficos, es el género propicio para autoconfiguración, continua y cotidiana, a través de la escritura, lo que corrobora la propia Galichon cuando analiza el diario de Eva Forest. Hay, además, diferencias entre la Galichon de esta publicación en 2018 y la citada más arriba de 2020; en el primer caso no aborda la relación entre parresía, autobiografía y literatura, algo que analiza en esta última publicación, en la que además, como hemos dicho, destaca una obra claramente literaria y autobiográfica como es la de Mauriac.

Pese a estas salvedades, los límites marcados por Galichon van a ser útiles en el posterior análisis de los textos. A la distinción entre parresía y autobiografía se le añade la más lógica y obvia; el contexto en el que ambas se producen y la constitución de un sistema literario posterior obligan a entender una necesaria diferenciación entre los textos; por este motivo, este trabajo pretende buscar similitudes que están marcadas precisamente por el título: el autobiógrafo

³⁰ *Ibidem*, p. 30.

³¹ *Ibidem*, p. 32.

³² En I. Galichon, *Le récit de soi. Une pratique éthique d'émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2018, y A. Luque Amo, “Literatura y autobiopolítica: aportaciones de Michel Foucault a la teoría de la autobiografía”, 452°F: *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 17, 2017, pp. 18-35.

³³ M. Alberca, *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga, Pálido fuego, 2017.

³⁴ M. Leiris, “La literatura considerada como una tauromaquia”, 1939, en *Edad de hombre / La literatura considerada como una tauromaquia*, Barcelona, Labor, 1976, p. 10.

³⁵ M. Foucault, *El coraje*, op. cit., p. 136.

³⁶ I. Galichon, *Le récit*, op. cit., pp. 75-88.

como parresiasta intenta acentuar así la cercanía entre ambas teorizaciones, no su equivalencia. El propio Foucault tiene un pasaje de *El coraje de la verdad* en donde concibe el cinismo como filosofía que posibilita el desarrollo total de la relación entre parresía y arte contemporáneo. Para él, el cinismo “cobra singular importancia sobre todo en el arte moderno” mediante dos elementos: el primero es la aparición de “la vida de artista”, a partir de la que “como tal, el artista sólo debe tener una vida singular, que no puede reducirse del todo a las dimensiones y las normas ordinarias”; el segundo se basa en “la idea de que el propio arte, trátase de la literatura, la pintura o la música, debe establecer una relación con lo real que ya no es del orden de la ornamentación, del orden de la imitación, sino del orden de la puesta al desnudo, el desenmascaramiento”³⁷.

Foucault construye aquí una teoría tan poderosa como incompleta sobre esta definitiva relación entre la parresía y el arte moderno que, en cualquier caso, justifica por sí sola el presente trabajo. Efectivamente, a lo que alude Foucault es a la tendencia de la literatura contemporánea de los dos últimos siglos por la puesta en el centro de un sujeto cuya desnudez es el tema principal del texto. Los autores que cita, de Baudelaire a Burroughs, representan eso que Foucault denomina “el arte como lugar de irrupción de lo elemental, puesta al desnudo de la existencia”³⁸, y en estas coordenadas hay que situar las siguientes páginas, en las que se pretende actualizar, en suma, las teorías foucaultianas sobre el parresiasta empleando como muestra la literatura autobiográfica hispánica del siglo XXI.

2. El autobiógrafo como parresiasta: el contexto literario hispánico

2.1. Introducción al ámbito hispanoamericano: Mario Levrero y María Moreno

Mario Levrero, autor uruguayo de éxito póstumo, es autor de una trilogía de diarios que Helena Corbellini ha denominado “trilogía luminosa”³⁹. En estos tres diarios, Levrero despliega la configuración narrativa de un personaje que cuestiona los límites retóricos del género —no solo del diario personal, sino también de la novela— para autorrepresentarse en el texto. Son tres obras publicadas a lo largo de trece años, *Diario de un canalla* (1992), *El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2005), que además están enlazadas, como el narrador sugiere al inicio de la primera: “Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa; dos años, dos meses y unos días desde el día de la operación”⁴⁰. Este hecho motiva la empresa *luminosa*: a Levrero lo operan de la vesícula en 1984, y dos años después, el 3 de diciembre de 1986, decide recoger el proyecto que había empezado antes de la operación con

intención de “rescatar algunos pasajes de mi vida”⁴¹. Es importante que este sea el objetivo inicial, pues alude al hecho de entender el texto como un espacio de formación del sujeto, en un contexto, además, médico, vinculado inevitablemente con el cuidado de sí. En 1986, cuando inicia el nuevo diario, el objetivo es el mismo, aunque añade dos elementos reseñables: por un lado, asocia el proyecto con un ejercicio cotidiano a partir del cual escribe “solo con una finalidad caligráfica, sin importarme lo que escriba, sólo para soltar la mano”⁴²; por otro, añade un componente confesional derivado de la “necesidad de confesar mi condición actual”⁴³. Fruto de esta necesidad, esboza la verdadera poética de su obra:

Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operación (iba a escribir: de disección), a ciertas mujeres, a ciertas ciudades, a las descascaradas y macilentas paredes de mi apartamento montevideano, que ya no volveré a ver, a ciertos paisajes, a ciertas presencias. Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida⁴⁴.

En el primer caso se está ante una concepción de la escritura como ejercicio, a semejanza de los *hypomnemata*, por medio del cual el escritor se autoconstruye lentamente, día a día, en la página. En el segundo párrafo seleccionado se encuentra una expresión casi perfecta de la parresía: el narrador está luchando, en ese proceso agónico que lleva a cabo el parresiasta, por decir su verdad, por autorreconstruirse en un proceso que trasciende el plano retórico —pues niega estilo y estructura— al poner en riesgo la vida propia. Se trata del coraje por decir la verdad sobre uno mismo en su máxima expresión.

En las siguientes entregas desarrolla una prolongación de estos temas. En *El discurso vacío* se asiste a una especie de grado cero de la escritura a partir de tales ejercicios. Lo que el narrador denomina “autoterapia grafológica” es en realidad un estudiado método que “parte de la base —en la que se funda la grafología— de una profunda relación entre la letra y los rasgos del carácter (...). Cambiando pues la conducta observada en la escritura, se piensa que podría llegarse a cambiar otras cosas”⁴⁵. Cuando Foucault concebía “la escritura como ejercicio personal”, como “entrenamiento”, “trabajo de pensamiento, trabajo mediante la escritura”⁴⁶, se refería justamente a esto, pues es un entrenamiento que conduce al autor a encontrarse a sí mismo en la

³⁷ M. Foucault, *El coraje*, op. cit., pp. 199-201.

³⁸ *Ibidem*, p. 201.

³⁹ H. Corbellini, “La trilogía luminosa de Mario Levrero”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, 4-5, 2011, pp. 251-262.

⁴⁰ M. Levrero, *Diario de un canalla / Burdeos, 1972, 1992*, Barcelona, Random House, 2022, p. 17.

⁴¹ *Ibidem*, p. 17.

⁴² *Ibidem*, p. 20.

⁴³ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁵ M. Levrero, *El discurso vacío*, 1996, Barcelona, Caballo de Troya, 2007, p. 15.

⁴⁶ M. Foucault, “La escritura de sí”, op. cit., p. 291.

obra y, más importante aún, a modificar su conducta tras ese conocimiento adquirido. Tal es la condición *ethopoética* de estas tecnologías del yo.

En el “Diario de la beca”, sección medular de *La novela luminosa*, Levrero ubica estos entrenamientos en el ámbito informático gracias al uso cotidiano —y casi obsesivo— del ordenador. La poética inicial es parecida, al conformarse como una tarea para “poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto”⁴⁷, y esta tarea culmina en una autoconstrucción que se cruza en última instancia con el que, según Ignacio Echevarría⁴⁸, es el tema principal del libro: la búsqueda del espíritu. Como ocurre en los diarios anteriores, en el “Diario de la beca” se reúnen elementos que podrían interpretarse desde un punto de vista simbólico-literario: tal es el caso de la aparición de los animales, el espíritu, el fantasma, y ciertos juegos desarrollados por Levrero en una atmósfera que se mueve entre lo onírico, lo cotidiano y lo místico. Sin embargo, más que cuestionar una naturaleza autobiográfica constatada por el narrador en varias ocasiones, el resultado es uno muy diferente, pues Levrero busca elementos de su propia existencia, de su rutina, para explicar los misterios que lo acercan a la muerte. La escritura es así una suerte de exorcismo, y la vida, como verá luego María Moreno, deviene efecto del texto, lo que permite entender su naturaleza como tecnología del yo.

María Moreno publicó en 2016 *Black out*, una obra autobiográfica en la que explora su relación —afectuosa— con el alcohol. Se trata de un texto que se puede vincular con la *drug autobiography*, en la línea de la tradición fundada por Thomas de Quincey a partir de sus *Confesiones de un comedor de opio*, pero también con un tipo de texto de confesión desgarrada y parresíastica.

Si bien la estructura es fragmentaria y deslavazada desde un punto de vista temporal —cercana, en este punto, a la autonarración⁴⁹ más que a la autobiografía—, Moreno repasa su vida desde la infancia hasta la madurez con el telón de fondo del alcohol casi como antídoto —en la concepción de Antonio Escohotado sobre el fármaco y la droga—, pero también de pequeños detalles que nutren un texto basado, anclado, en el cuerpo; como ejemplo, la profesión química de su madre, que filtra la mirada de la narradora sobre la realidad hasta el punto de construir un lenguaje nutrido de la sustancia. En las primeras páginas se ofrece el retrato de un padre

tosco, alcohólico, que “no sabía cuidar”⁵⁰ y marca la vida de la narradora. Sugiere así esa tradición alcohólica paterna a la que Moreno se adscribe con el objetivo de “ganarme un lugar entre los hombres”⁵¹.

Hay en estas páginas, como se ve, algo de la sinceridad del cínico, tal y como sugiere Carlos Pardo en la reseña que le dedica en *El País*. Foucault sostenía que, sin ser propietario exclusivo de esta tecnología, el cínico es “el hombre de la *parrhesía*, el hombre del decir veraz”⁵², y lo es sobre todo por la “insolencia”⁵³ que lo acompaña en su forma de expresarse. En su obra, Moreno es, desde tales coordenadas, una cínica que mira con ojos cómicos un mundo no exento de dolor —como el que esquivo, de joven, a punto de sufrir un abuso sexual, o el que parece brindarle la muerte del padre y su propio cuerpo—, pero casi caricaturizado finalmente. Existe en esas páginas confesión de sus excesos, pero también de las bondades y oscuridades de otros, como las del conocido crítico Norberto Soares. Carlos Pardo, en este sentido, no solo escribe sobre su cinismo, sino también sobre su propio decir parresíastico: “esta escritura del cuerpo de una mujer que sangra, huele mal y pierde el sentido sobrecoge por aquello que los filósofos de la secta del perro llamaban Parresía: la franqueza absoluta”⁵⁴.

Es significativo que Pardo, último autor tratado en este trabajo, vea en María Moreno una parresíasta. En *Black Out* encuentra no solo esa franqueza absoluta, sino también el pudor que la aleja de la “autobiografía narcisista” y del “selfie”, y, por el contrario, la acerca a la senda foucaultiana: “es una ocupación de la primera persona como campo de batalla (...)”. La apropiación textual de un cuerpo”⁵⁵. Ese cuerpo está descrito en cada rincón de *Black Out*: “Mi cuerpo olía mal. A trapo macerado en alcohol, a sudor seco, quiero imaginar que no a sexo ni a queso”⁵⁶. Moreno, como ve Pardo, supera la retórica de la autobiografía para construir un discurso que destaca por el modo en que el autor se autoconfigura en el texto a partir de un desnudo total, vertebrado en torno a las ideas de alcohol, cuidado, enfermedad y autodestrucción.

No es arbitrario, en este sentido, el hecho de que en *Black out* aparezca también Mario Levrero y lo haga en el momento en que Moreno expone su poética:

Si escribo lo que escribo, ¿me desnudo? Hay quienes leen como si se trata de la *vida misma*. (...) En *La novela luminosa*, de Mario Levrero, leen *vida opaca*. Es que Levrero recicla para la literatura lo que ella no podría tragar (...) y el detallado relato de la enfermedad física (...). Qué *reality* más impresionante y sin usar más que palabras: todo ese detallismo proliferante

⁴⁷ M. Levrero, *La novela luminosa*, 2005, Barcelona, Random House, 2008, p. 23.

⁴⁸ I. Echevarría, “Levrero y los pájaros”, en P. Silvia Olazábal (ed.), *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo, Trilce, 2008, pp. 93-103, p. 95.

⁴⁹ Cuando aludo al concepto de autonarración me refiero, en los términos de Arnaud Schmitt que he explicado en otro lugar (A. Luque, “Autobiografía / autoficción en el ámbito hispánico. Fronteras y estudios recientes”, *Signa*, 31, 2022, pp. 537-556), a un tipo de narración autobiográfica que, respetando el pacto referencial o autobiográfico, propone una variedad formal en la narración. A partir de ella, una obra autobiográfica puede nutrirse de un compendio de textos aparentemente ficcionales —como el espíritu que cree encontrar Levrero— que realmente vienen a reforzar el componente referencial de la obra, pues son licencias del autor que ayudan a entender el propio testimonio autobiográfico.

⁵⁰ M. Moreno, *Black out*, 2016, Barcelona, Random House, 2017, p. 31.

⁵¹ *Ibidem*, p. 98.

⁵² M. Foucault, *El coraje*, op. cit., p. 178.

⁵³ *Ibidem*, p. 178.

⁵⁴ C. Pardo, “El alcohol es una patria”, *El País*, 2017 [En línea] https://elpais.com/cultura/2017/12/04/babelia/1512384125_567523.html (17/06/2024)

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ M. Moreno, *Black out*, op. cit., p. 165.

de la vida cotidiana en torno a la preparación de la escritura (...) para que el “Diario de la beca” actúe como un subrayado por contraste a la experiencia narrada en *La novela luminosa*, donde la iluminación consiste precisamente en la trascendencia del cuerpo material (...). O sea, es un efecto, ¡la vida misma es un efecto!⁵⁷

Moreno llega con estas palabras al núcleo de las escrituras del yo foucaultianas. Como sostenía Galichon y ahora ella, estas escrituras van más allá del hecho autobiográfico; lo superan. El autor tiene como objetivo utilizar la página para trascender su cotidianidad, no solamente para reflejarla. Sin embargo, ella misma duda cuando se pregunta: “¿Me desnudo?”. Aquí es donde tiene sentido recuperar el debate escrituras del yo/autobiografías y matizar las palabras de Galichon. Efectivamente, y tal como interpretaba Foucault, estos textos, en la línea de lo que él entendía por “arte moderno”, proponen un desenmascaramiento del yo. Hay un desnudo del autor, en la línea sugerida por Montaigne en su célebre prólogo a los *Ensayos* —y según la cual él se vería impedido a desnudarse del todo—, pero solo es aquel desnudo que viene precisamente de crearse en el texto. El discurso *vacío* de Levrero es, finalmente, el discurso *llenado*: lleno por la propia figura desnuda del autor.

El fragmento de María Moreno pone de relieve, además, los detalles del pacto parresiástico. Incluso en el caso de estos dos autores, que no firman al completo el pacto lejeuniano —Mario Levrero es el segundo nombre y el segundo apellido de Jorge Mario Levrero Valotta, mientras que María Moreno se llama realmente María Cristina Forero—, tenemos una asunción arriesgada del compromiso autorial. Levrero lo afirmaba en el fragmento escogido antes cuando afirmaba estar jugándose la vida y Moreno lo hace de continuo. La exposición de su relación con el alcohol, o con su padre, y el hacerse en la página a la manera en que lo hacía Levrero, representan ya una forma de pacto y de ética hacia el otro. Ángel G. Loureiro ha teorizado sobre esta ética del autobiógrafo apoyándose, eso sí, en los textos de Lévinas⁵⁸. Tanto en la trilogía luminosa como en *Black out* se contempla a un autor que se busca a sí mismo en el texto, autoconfigurándose ante un lector con el que firma un pacto de lealtad autobiográfica basado en el decir libre, en una parresía finalmente literaria.

2. 2. Introducción al ámbito español: Carlos Pardo, Andrés Trapiello e Iñaki Uriarte

Lo anterior se corrobora en el proyecto autobiográfico de Carlos Pardo. Este publica desde 2011 hasta 2019 tres tomos de una autonarración en marcha: *Vida de Pablo* (2011), *El viaje a pie de Johann Sebastian* (2014) y *Lejos de Kakania* (2019). Aunque haya utilizado el término *autonarración* realmente se trata de tres volúmenes formalmente distintos, en los que el género autobiográfico se pone en cuestión desde diferentes perspectivas. La primera obra, quizás la más irregular, es una novela

de iniciación, una *bildungsroman*, que realmente torna *künstlerroman* —novela de artista— gracias a las constantes reflexiones del protagonista sobre el proceso artístico. Se sitúa en Córdoba, el yo tiene entre veinticinco y treinta años, y está en compañía de algunos de los artistas que pueblan la ciudad a principios de siglo: el músico Fernando Vacas, el pintor Pablo Prieto o el poeta Abraham Gragera, entre ellos. El tono es confesional, pero es más relevante el estatuto del joven artista —un poeta que ejerce de pinchadiscos en noches provincianas y drogadas—. En la segunda parte de la saga, *El viaje a pie de Johann Sebastian*, se presiente un cambio notable. Aquí la confesión ya es desgarrada. Un narrador diferente, más maduro, trata una relación extraña con su padre senil, una más problemática con sus hermanos y una definitivamente nostálgica con sus amigos. Córdoba es sustituida por Madrid, y el tono de ilusión juvenil de la primera se reemplaza por una atmósfera en la que se combina el recuerdo melancólico de la infancia con la madurez de los casi cuarenta años. La tercera entrega, *Lejos de Kakania*, es la más lograda de las tres, con un estilo más refinado y un humor digno de las grandes obras de la narrativa contemporánea. Es muy importante este último elemento en el proyecto de Pardo, pues se ve a sí mismo como uno más de la cínica secta del perro. En esta última parte se acompaña de un amigo, Virgilio, que parece ser el pseudónimo dantesco del poeta Abraham Gragera, y le dedica a su madre —y, otra vez, a sus hermanos— una vuelta a Madrid marcada por la crisis económica y la decadencia: “mi regreso a Madrid es una decadencia acompañada por la familia”⁵⁹.

Si la primera es una suerte de *künstlerroman*, la segunda y la tercera son artefactos autobiográficos en los que incorpora diferentes discursos: en *El viaje*, a la narración puramente autobiográfica le añade un relato ficcional del viaje a pie que hizo Bach para conocer a su maestro y un diario personal de la madre del protagonista; en *Lejos de Kakania*, el momento presente, en el que el narrador frisa los cuarenta años, se combina con instantes de la juventud gracias a la introducción de elementos como una carta o la evocación —otra vez— de su periodo en Córdoba. A su vez, tanto el primer tomo del proyecto como el último son biografías encubiertas: en el primer caso, del pintor Pablo Prieto —que incluso da nombre al título—; en el segundo, del poeta Abraham Gragera.

Teniendo en cuenta esta variedad formal, lo verdaderamente destacable es que va a ser la poética foucaultiana la que sustente el pacto parresiástico —y, por extensión, autobiográfico— del proyecto. Aunque existe una identificación constante entre autor, narrador y personaje, la condición autobiográfica de la saga es cuestionada en el prólogo del tercer tomo, en donde hay una ironía evidente: “Esto es una obra de ficción. No obstante, el autor ha modificado algunos nombres por respeto a quien no querría reconocerse en la impudicia de un personaje literario”⁶⁰. Pardo esgrime el estatus ficcional de la obra, pero al mismo tiempo oculta el nombre de algunas personas —como Gragera—,

⁵⁷ *Ibidem*, p. 271.

⁵⁸ A. G. Loureiro, *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.

⁵⁹ C. Pardo, *Lejos de Kakania*, Cáceres, Periférica, 2019, p. 50.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 9.

lo que no deja de ser paradójico. La solución al problema terminológico no estriba, como ha ocurrido muchas veces, en emplear el término *autoficción* como el cajón de sastre que ha sido. Daniel Jiménez publica una reseña de la obra y la titula precisamente “Españoles: la autoficción ha muerto”⁶¹. La solución hay que encontrarla, más bien, en el carácter de la obra como discurso de responsabilidad ética hacia el otro y coraje de la verdad sobre uno mismo, como demuestra el mismo Pardo en la última página:

Foucault dedica uno de sus cursos a la parresía, el decir veraz de los griegos. El juego parresiástico, escribe Foucault, es el coraje de quien habla y asume el riesgo de decir, a pesar de sus dudas ontológicas y del riesgo social que implica, toda la verdad que concibe. Pero es también el coraje del interlocutor que acepta recibir como cierta la verdad ofensiva que escucha⁶².

Pardo es muy consciente de la tradición cínica de la parresía, como atestiguaba en la reseña que hace de *Black out*, de María Moreno. Allí llega a escribir que “un viejo debate viciado (de incomprensible vigencia en España) insiste en la distinción entre una literatura de imaginación y otra de hechos”⁶³; frente a esta inútil dicotomía, él prefiere interpretar su obra tal y como él la entiende en *Black out*: “el artista como *ready made*”⁶⁴. Esto no forma exactamente parte del espacio autoficcional, porque el artista no renuncia en ningún momento al pacto de verdad; por el contrario, opta por explotarlo. Si la forma es dispersa y se corresponde con la autonarración, el pacto que afronta Pardo, al arriesgar su propia fama y estatus —el protagonista se droga, confiesa sus envidias, sus excesos y sus vergüenzas emocionales—, al comprometer el prestigio de sus seres cercanos, es claramente parresiástico. En otras palabras, se inscribe en la tradición tauromáquica de Michel Leiris.

En el diarismo español de los últimos treinta años, hay un caso que se asemeja al de Pardo y que puede ayudar a entender las tesis foucaultianas. Se trata del proyecto diarístico de Andrés Trapiello, el *Salón de pasos perdidos*, en el que reúne desde 1990 hasta el presente sus diarios. Estos han sido objeto de polémicas debido a sus peculiaridades formales —diarios novelados que realmente respetan el pacto referencial—, pero también por su contenido, pues en ellos satiriza a algunos de los nombres más conocidos de la literatura española reciente, como Pere Gimferrer, Javier Marías, Juan Cruz o Jorge Herralde, y ello le ha granjeado enemistades y perjuicios. En una entrevista, Trapiello admite que “los escritores como yo vivimos peligrosamente”⁶⁵. ¿En

qué consiste este riesgo? En la exposición asumida por Trapiello al contar los hechos y los pensamientos que, aunque se relacionen con él mismo, afectan a las personas de su entorno.

Un ejemplo que ilustra lo anterior es el descrito en *Seré duda* cuando el protagonista se entera de que no es invitado por el expresidente Aznar a un acto debido a la existencia del diario⁶⁶. Y también este riesgo se ve en la propia opinión de los seres queridos de Trapiello. En *Apenas sensitivo*, su mujer le expone su opinión sobre los diarios: “Son libros (...) que sólo te traen problemas; el número de los agraviados aumenta cada día, y suelen ser personas más poderosas que tú, por esa inclinación tuya a la sátira (...). El humor, en literatura, es todavía más intolerable que el escándalo”⁶⁷. Continuar con esta tarea implica un riesgo evidente que condiciona su vida. Si bien ha empleado algunas protecciones, como el uso de X e iniciales para referirse a los personajes o el desfase temporal entre el momento de los hechos y el momento de la publicación —intervalo que en su último tomo de 2018 ya comprende un espacio de diez años—, el riesgo sigue estando presente, pues todas las ecuaciones de X terminan despejándose y, además, su empresa diarística es pública, con la consiguiente limitación que ello implica para las personas que frecuentan a Trapiello. La continuación de este proyecto desvela en suma una actitud de valentía por parte del autor, que seguirá pagando los peajes que implica el desarrollo literario de su vida cotidiana.

Esta actitud se relaciona con cierta libertad de la que se hace eco Foucault con su concepto de la parresía y que Pardo resumía en la última página de su proyecto autobiográfico. En *Coraje de la verdad*, el primero describía el pacto parresiástico como fruto del coraje de la verdad de “quien habla y asume el riesgo de decir, a pesar de todo, toda la verdad que concibe” pero también como coraje “del interlocutor que acepta recibir como cierta la verdad ofensiva que escucha”⁶⁸. En su caso, Pardo empleaba las palabras de su amigo, Virgilio —Abraham Gragera—, para explicitar esta aceptación. Virgilio sostenía: “Esto es un homenaje a nuestra verdad, aunque no nos reconozcamos ya en ella. Yo, de hecho, no me reconozco en absoluto en el personaje que lleva mi nombre, aunque algunas de sus circunstancias puedan parecerse a mi vida”⁶⁹.

En el caso del *Salón de pasos perdidos*, Manuel Borrás, editor de los diarios desde el primer tomo, señalaba de estos y de su autor lo siguiente: “Confieso que ciertas cosas de los diarios de Andrés me han disgustado hondamente, no he coincidido con algunos de sus juicios de valor, (...) pero los he respetado y desde luego jamás se me ha ocurrido censurarlos. (...) Andrés es un hombre de ideas firmes y difícilmente da su brazo a torcer”⁷⁰. Este

⁶¹ D. Jiménez, “Españoles: la autoficción ha muerto”, *Zenda*, 2020 [En línea] <https://www.zendalibros.com/es-panoles-la-autoficcion-ha-muerto/> [consulta 9 de marzo 2025].

⁶² C. Pardo, *Lejos de Kakanía*, op. cit., p. 481.

⁶³ C. Pardo, “El alcohol”, op. cit..

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Espada, Arcadi. “Yo vivo peligrosamente. Entrevista a Andrés Trapiello”, *El Mundo*, 2016 [En línea] <https://www.elmundo.es/cultura/2016/01/30/56abb28746163fcc298b4691.html> [consulta 9 de marzo 2025].

⁶⁶ A. Trapiello, *Seré duda*, Valencia, Pre-Textos, 2015, p. 23.

⁶⁷ A. Trapiello, *Apenas sensitivo*, Valencia, Pre-Textos, 2011, p. 33.

⁶⁸ M. Foucault, *El coraje*, op. cit., p. 32.

⁶⁹ C. Pardo, *Lejos de Kakanía*, op. cit., p. 495.

⁷⁰ M. Borrás, “Prólogo”, en M. Borrás (ed.), *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009, pp. 11-26, p. 18.

respeto, que es de algún modo la aceptación de la idiosincrasia de los diarios, es la aceptación parresiástica a la que hace alusión Pardo.

También destaca, en el diarismo español de las últimas décadas, la figura de Iñaki Uriarte, autor de tres tomos de diarios. En uno de ellos menciona el trabajo de Foucault sobre las escrituras de sí para cuestionar la concepción foucaultiana de “la vida como obra de arte”⁷¹ y la utilidad de las tecnologías del yo como mejora ética del individuo: “Como si uno pudiera ser el producto de uno mismo, el producto y la fábrica al mismo tiempo. (...) ¿Afán por «perfeccionarme»? Afán por entender algo de lo que pasa, sí, afán por intentar no meter demasiado la pata con los demás, también. Pero no mucho más”⁷². Pese a esta duda, más adelante escribe:

Foucault se interesó por los “hypomnemata”: “Cuadernos de escritura o anotaciones que se generalizaron durante la época de Platón”. Hasta esta simpleza tuvo que inventarse alguna vez. Citas de Foucault sobre los *hypomnemata* que apunto en este mi “hypomnemata” particular⁷³.

Uriarte, con un tono que puede asemejarse al cinismo de Pardo, cuestiona con humor las tesis foucaultianas al tiempo que reconoce la cercanía de su escritura con este género personal de la época clásica. Él mismo ha construido su diario a partir de notas sin fechar que va acumulando. En estos tomos predomina el aforismo y la anécdota —a menudo semejante al chiste o a la ocurrencia—, y la estructura de los mismos termina configurándose de manera similar a la obra magna del que probablemente es la gran influencia y autor más citado de los diarios: Montaigne. Como este, construye un autorretrato formado a partir de las numerosas entradas registradas entre los años 1999 y 2010, si bien en sus diarios este autorretrato es más explícito e incorpora alusiones, como Pardo y Trapiello, a los grandes escritores del panorama español actual. Es esto resultado de la “libertad egoísta de Montaigne”⁷⁴ de la que, según él mismo, disfruta, y es semejante a esa libertad del parresiasta expuesta por Foucault y encontrada en los autores anteriores.

En la primera página de su diario, Uriarte escribe: “Pla dice que hay que escribir como se escribe una carta a la familia, pero con un poco más de cuidado. Aquí voy a hacerlo como si hasta las cartas fueran un alarde de retórica. Como si hablara solo”⁷⁵. Uriarte cumple aquí con el que Foucault considera el elemento básico de la parresía cuando escribe que esta “se opone punto por punto a lo que es, a fin de cuentas, el arte de la retórica”⁷⁶. En su diario, pues, se autoconstruye entrada a entrada con la libertad del que dice la verdad sobre sí mismo y solo espera a alguien que acepte, como lector, esta

verdad, cumpliendo, al mismo tiempo, con el pacto parresiástico y con el pacto autobiográfico.

Conclusiones

En 2021 apareció *The Last Man Takes LSD: Foucault and the End of Revolution*, un estudio en el que Mitchell Dean y Daniel Zamora relacionan las experiencias iniciáticas de Foucault con LSD —durante su etapa en Estados Unidos— con el giro de sus investigaciones hacia el cuidado de sí⁷⁷. Más allá de la pertinencia de tales vínculos, no se pueden entender de forma diferenciada la vida y la obra de alguien que impartió sus últimas clases en el Collège de France precisamente acerca del coraje de decir la verdad sobre uno mismo. Las últimas palabras registradas en el curso son: “Eso es todo. En fin, aunque tenía cosas para decirles sobre el marco general de estos análisis, es demasiado tarde. Gracias, entonces”⁷⁸. Es el 28 de marzo de 1984, apenas tres meses antes de su muerte, y Foucault cierra el curso con el coraje de alguien que ha trabajado hasta el último instante posible, en esa especie de autobiografía en marcha que fueron sus últimos trabajos y clases.

En los anteriores puntos se ha intentado demostrar cómo ese último interés foucaultiano tiene un claro eco en la literatura hispánica del siglo XXI. Si Foucault prevenía con sus intuiciones el desarrollo de un tipo de literatura en la que la relación del sujeto con lo real “ya no es del orden de la ornamentación, del orden de la imitación, sino del orden de la puesta al desnudo, el desenmascaramiento”, en los autores estudiados podemos comprobar cómo el elemento más importante de su poética estriba en esa búsqueda por decir la verdad libremente sobre uno mismo y su entorno. En los ejemplos de Levrero y María Moreno se hallan perfectamente la apuesta por autoconfigurarse en la página con el riesgo a decir verdad sobre uno mismo como principal tema: en el primer caso, como intento de trascender su propia personalidad en un ejercicio ubicado en los límites entre vida y muerte; en el segundo, como sinónimo de una depuración de lo vivido a través de la confesión de su alcoholismo. En el contexto español, Pardo teoriza acerca de la parresía en un proyecto autobiográfico que va desde la *künstlerroman* inicial hasta el desnudo como escritor que suponen los dos últimos tomos; allí se asiste a la descripción de poetías, artistas y ciudades que forman parte de la vida del autor y respecto a cuya verdad encuentra el autor la suya propia. En cuanto a las obras diarísticas de Trapiello y Uriarte, ambas están protagonizadas por un yo diarístico que mira el mundo y se mira a sí mismo con humor y en un acto de libertad, de coraje del decir verdadero, que pone en riesgo la relación con el otro.

A la interpretación de estas obras han contribuido las ideas foucaultianas expuestas en la introducción. Si es evidente la distancia temporal que existe entre las épocas estudiadas por Foucault para sus teorías sobre las escrituras del yo y la parresía, y el momento presente, ello no es óbice para efectuar una comparación —y de ahí la insistencia en el *como*

⁷¹ I. Uriarte, *Diarios (1999-2003)*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2010, p. 130.

⁷² *Ibidem*, p. 130.

⁷³ *Ibidem*, p. 130.

⁷⁴ I. Uriarte, *Diarios (2004-2007)*, op. cit., p. 62.

⁷⁵ I. Uriarte, *Diarios (1999-2003)*, op. cit., p. 9.

⁷⁶ M. Foucault, *El coraje*, op. cit., p. 32.

⁷⁷ M. Dean, D. Zamora, *The Last Man Takes LSD: Foucault and the End of Revolution*, New York, Verso Books, 2021.

⁷⁸ M. Foucault, *El coraje*, op. cit., p. 348.

del título— entre el parresiasta y el autobiógrafo actual. Todas las pistas dejadas por Foucault, en un proyecto que él mismo iba a continuar, así lo sugieren. Y el hecho de que las propias teorías foucaultianas aparezcan en las poéticas explícitas de autores como Pardo o María Moreno termina de validar una opción hermenéutica que enriquece la teoría sobre escritura autobiográfica, así como el estudio —comparativo— de la literatura hispánica.

Bibliografía

- Alberca, M., *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*, Málaga, Pálido fuego, 2017.
- Artières, P. “Michel Foucault”, en F. Simonet-Tenant (ed.) *Dictionnaire de l'autobiographie. Écriture de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 345.
- Barthes, R., *Diario de duelo*, Barcelona, Paidós, 2009.
- Borrás, M., “Prólogo”, en M. Borrás (ed.), *Vidario. A propósito del Salón de pasos perdidos de Andrés Trapiello*, Valencia, Pre-Textos, 2009.
- Braud, M., “El diario personal en Francia a principios del siglo XXI: inflexiones de un género literario”, *Signa*, 29, 2020, pp. 21-35.
- Corbellini, H., “La trilogía luminosa de Mario Levrero”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, 4-5, 2011, pp. 251-262.
- Dean, M. y D. Zamora, *The Last Man Takes LSD: Foucault and the End of Revolution*, New York, Verso Books, 2021.
- Dosse, F., *La saga de los intelectuales franceses (1944-1989). II El porvenir en migajas (1968-1989)*, 2018, Madrid, Akal, 2023.
- Echevarría, I., “Levrero y los pájaros”, en P. S. Olazábal (ed.), *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo, Trilce, 2008, pp. 93-103.
- Espada, A., “Yo vivo peligrosamente. Entrevista a Andrés Trapiello”, *El Mundo*, 2016 [En línea] <https://www.elmundo.es/cultura/2016/01/30/56abb28746163fcc298b4691.html> [consulta 9 de marzo de 2025]
- Foucault, M., “La escritura de sí”, 1983, en *Estética, ética y hermenéutica*, 1994, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 289-305.
- , *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires, La marca, 2003.
- , *El gobierno de sí y de los otros*, 2008, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- , *El coraje de la verdad*, 2009, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- , *¿Qué es la crítica? Seguido de La cultura de sí*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.
- Galichon, I., *Le récit de soi. Une pratique éthique d'émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- , “L'éthopoïétique de l'écriture de soi”, *Phantasia*, 8 [En línea] <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=965> [consulta 8 de marzo 2025]
- , “Du ‘je’ à l'autre, et retour —Mouvements d'une histoire littéraire foucauldienne”, *Pensamiento*, 76.290, 2020, pp. 743-760.
- Jiménez, D., “Españoles: la autoficción ha muerto”, *Zenda*, 2020 [En línea] <https://www.zendalibros.com/espanoles-la-autoficcion-ha-muerto/> [consulta 9 de marzo 2025].
- Leiris, M., *Edad de hombre / La literatura considerada como una tauromaquia*, 1939, Barcelona, Labor, 1976.
- Lejeune, P., “Le pacte autobiographique”, 1973, en *El pacto autobiográfico y otros textos*, Madrid, Megazul, 1994.
- Levrero, M., *Diario de un canalla / Burdeos*, 1972, 1992, Barcelona, Random House, 2022.
- , *El discurso vacío*, 1996, Barcelona, Caballo de Troya, 2007.
- , *La novela luminosa*, 2005, Barcelona, Random House, 2008.
- Loureiro, A. G., *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.
- Luque Amo, Á., “Literatura y autobiopolítica: aportaciones de Michel Foucault a la teoría de la autobiografía”, 452°F: *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 17, 2017, pp. 18-35.
- , “Autobiografía / autoficción en el ámbito hispánico. Fronteras y estudios recientes”, *Signa*, 31, 2022, pp. 537-556.
- Moreno, M., *Black out*, 2016, Barcelona, Random House, 2017.
- Morey, M., “Introducción. La cuestión del método”, en M. Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, 1990, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Pardo, C., *Vida de Pablo*, Cáceres, Periférica, 2011.
- , *El viaje a pie de Johann Sebastian*, Cáceres, Periférica, 2014.
- , “El alcohol es una patria”. *El País*, 2017 https://elpais.com/cultura/2017/12/04/babelia/1512384125_567523.html (17/06/2024).
- , *Lejos de Kakanía*, Cáceres, Periférica, 2019.
- Schmid, W., *En busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*, 1991, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Trapiello, A., *Apenas sensitivo*, Valencia, Pre-Textos, 2011.
- , *Seré duda*, Valencia, Pre-Textos, 2015.
- Uriarte, I., *Diarios (1999-2003)*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2010.
- , *Diarios (2004-2007)*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2011.