

## **“ME ACUERDO QUE NACÍ”. RASGOS TEXTUALES DE LAS AUTOBIOGRAFÍAS DE ESCRITORES**

La literatura del yo se desarrolló durante el siglo XX en todos los ámbitos de la narrativa: tanto en la histórica como en la novelesca, en la escrita como en la audiovisual. Cada uno de estos campos imprime a las autobiografías una serie de rasgos propios, que van ligados a su especificidad. El modo de articular los textos de los autores acostumbrados a escribir obras en las que la imaginación, la retórica o la creatividad tienen un papel fundamental es muy distinto del de aquellas otras personas que forjan un texto narrativo, quizá por primera vez, con la intención de dar testimonio de su propia vida. En este trabajo, a través del análisis de fragmentos de poetas españoles del siglo XX identifiqué algunos de los rasgos textuales propios de los textos autobiográficos de escritores. En concreto, he elegido algunos párrafos del grupo habitualmente conocido como generación del '27.

Prácticamente todos los poetas que comenzaron a escribir durante los años '20 tienen algún escrito publicado bajo el título de “autobiografía”, “memorias” o algún otro nombre que haga referencia a una reflexión sobre su biografía. En algunos casos se trata de libros completos, en otros, de artículos breves, apenas una presentación. Citaré aquí obras de algunos de los más conocidos: Alberti, Lorca, Gerardo Diego, Guillén, Cernuda y Alexandre<sup>1</sup>. Todos ellos son escritores de fuerte personalidad literaria, que otorga a sus obras una indudable singularidad. A pesar de esta diversidad, que aporta al estudio la variedad necesaria para establecer unas características que trasciendan las peculiaridades singulares, encontramos en sus escritos autobiográficos una serie de rasgos comunes, que a su vez difieren de autobiografías escritas por escritores que podríamos llamar no ficcionales: intelectuales, populares, etc., y que son los que recojo en las conclusiones finales.

Los estudios más recientes sobre autobiografía ponen el acento en la distancia que en cualquier caso se establece entre el autor y el texto, por más protestas que haya de veracidad. Sin negar este punto, lo que me interesa distinguir aquí son rasgos textuales, que igualmente pueden servir para describir la infancia de un poeta como para crearla. Así pues, teniendo en cuenta que este no es un texto específico de teoría y que su objetivo es el análisis de los textos, trato el término autobiografía de manera no problemática, la que responde al sentir común, que por ejemplo recoge el DRAE: “Vida de una persona escrita por ella misma”. Se trata de la línea en la que profundizan estudiosos como Lejeune o May<sup>2</sup>. Del mismo modo, utilizo también el tema de ficción en su sentido clásico, de invención o cosa fingida. Hoy en día se entiende que toda obra narrativa es obra de ficción, dado que toda escritura supone una selección y una recreación. A pesar de ser esto cierto, considero que puede seguir utilizándose la palabra ficción en un sentido más estricto: el de señalar aquellos elementos que no pertenecen al ámbito de la realidad histórica sino al de la imaginación. En este sentido, la ficción puede oponerse a la pretensión de las autobiografías históricas de reflejar la realidad de la manera más objetiva posible<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Hay una ausencia sorprendente, la de Pedro Salinas, y se debe sencillamente a que no he encontrado un texto suyo que propiamente se pudiera llamar autobiográfico. Contamos, eso sí, con un interesantísimo fondo epistolar, pero las características propias de este género no permiten una equiparación semejante a la que aquí se establece.

<sup>2</sup> Lejeune la define como “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 1994: 50) y May defiende que “l'autobiographie est une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet” (May 1984: 12).

<sup>3</sup> Esta pretensión de verdad es habitual entre las biografías de intelectuales, muy especialmente las de historiadores. Véanse por ejemplo las de Georges Duby (Duby 1991) o Annie Kriegel (Kriegel 1991).

Para hacer un análisis más específico, he querido ceñirme al comienzo de los escritos seleccionados, al primer enfrentamiento del autor con la página en blanco. En todo texto literario las primeras líneas son muy importantes, porque dirigen las expectativas y dan el tono de la obra. En los textos autobiográficos, además, hay una serie de convenciones que se cumplen en los primeros párrafos o páginas, como son la localización espacio-temporal y la explicación genealógica. Los escritores son profesionales de los textos, y tanto si respetan estas normas como si las transgreden, lo hacen con plena conciencia y con una intención. Asimismo, para establecer hasta qué punto es común que los poetas en sus escritos autobiográficos se amolden a las exigencias del género (y en caso de que no lo hagan, cómo rompen con ellas y qué elementos particulares aportan) me ha parecido más adecuado comenzar por aquellos escritores que más respetan la convención clásica.

El más clásico, al menos en apariencia, Alberti. El autor gaditano es el único que tiene, propiamente, un libro de memorias (Altolaguirre empezó a escribirlo, pero su muerte inesperada en un accidente hizo que quedara inconcluso, de manera que de él sólo conservamos fragmentos –Altolaguirre 1986–). *La arboleda perdida* responde propiamente a lo que llamamos una autobiografía. El libro comienza con una cita de Unamuno: "No sé cómo puede vivir quien no lleve a flor de alma los recuerdos de su niñez", y tras la cita, da paso a un interesante prólogo:

En la ciudad gaditana de El Puerto de Santa María, a la derecha de un camino, bordeado de chumberas, que caminaba hasta salir al mar, llevando a cuestras el nombre de un viejo matador de toros –Mazzantini–, había un melancólico lugar de retamas blancas y amarillas llamado *La arboleda perdida*. (Alberti 1998: 11)

La autobiografía comienza, desde su primera frase, con una gran densidad de significado. Por un lado, justificando el recuerdo como necesidad para vivir y haciendo suya la idea de la infancia como paraíso necesario. Por otro lado, dando razón de su título: posición netamente metaliteraria que rápidamente remite al texto como sujeto y nos distancia del "verdadero" sujeto de la obra: Alberti. Además, lo hace a través de la figura literaria de la personificación, que conlleva una doble vertiente de ruptura: introduce en la posición de sujeto a otro distinto de sí mismo y deja paso a elementos pertenecientes al ámbito de la ficción. Quebranta así desde la primera frase, aunque de modo muy sutil, las dos normas esenciales de la autobiografía en su sentido tradicional: la primera, que el sujeto se identifique con el narrador y el autor, y la segunda, que aquello de lo que se habla pertenezca al ámbito de la realidad histórica.

"La arboleda perdida" gaditana es un lugar que evoca la memoria, lo pasado, lo desaparecido:

Todo era allí como un recuerdo: los pájaros rondando alrededor de árboles ya idos, furiosos por cantar sobre ramas pretéritas; el viento, trajinado de una retama a otra, pidiendo largamente copas verdes y altas que agitar para sentirse sonoro; las bocas, la manos y las frentes, buscando dónde sombreadarse de frescura, de amoroso descanso. Todo sonaba allí a pasado, a viejo bosque sucedido. Hasta la luz caía como una memoria de la luz, y nuestros juegos infantiles, durante las rabonas escolares, también sonaban a perdidos en aquella arboleda. (Alberti 1998: 11)

Esta larga imagen retoma las personificaciones y a través de ellas alude a múltiples elementos relacionados con el quehacer poético: el canto, el viento sonoro, y la luz como conocimiento, en este caso del pasado. También aparece el cuerpo humano (uno de los elementos claves de los poemas albertianos) y la luz como conocimiento, en este caso del pasado.

De este modo tan literario y tan rico cumple con la primera convención, la espacial, y pasa a la segunda, la temporal.

1902. Año de gran agitación entre las masas campesinas de toda Andalucía, año preparatorio de posteriores levantamientos revolucionarios. 16 de diciembre: fecha de mi nacimiento, en una inesperada noche de tormenta, según alguna vez oí a mi madre, y en uno de esos puertos que se asoman a la perfecta bahía gaditana: El Puerto de Santa María – antiguamente, Puerto de Menesteos–, a la desembocadura del Guadalete, o río del Olvido.

Mis dos abuelos eran italianos. De pequeño, recuerdo haber oído hablar este idioma en mi casa. (Alberti 1998: 13)

El año adquiere una singularidad individual a la que acompaña una explicación histórica. Esta relación entre la historia externa y la vida del autor reviste matices especiales cuando hablamos de un escritor de poesía social o comprometida, ya que no se trata simplemente de crear un marco sino también de añadir una explicación que dará razón de la obra. Relacionada con esta instancia está el hacer explícita la fuente de conocimiento: “oí a mi madre”. En esta ocasión, precisamente porque se menciona la dimensión social, Alberti quiere asegurar la veracidad de su relato en lo que se refiere a la historia o datos externos.

La fecha del nacimiento también se pone en conexión con una referencia que se eleva desde lo histórico hasta lo mítico y metaliterario: el río del olvido. De manera implícita o explícita, encontraremos la muerte como horizonte frecuente al principio de la autobiografía de los escritores literarios, lo que añade al texto una dimensión trascendente, muy ligada al presente eterno propio de la escritura poética. Además, la alusión al olvido adquiere matices nuevos al comienzo de una autobiografía, que es, precisamente, un ejercicio de memoria.

La última convención que recogen esos primeros párrafos es la genealógica. Alberti se sirve de ella para volver a aludir a un elemento básico de la escritura, la palabra, tema fundamental en la reflexión autobiográfica de quien han dedicado su vida a escribir.

Creo que puede ser de interés comparar ese texto con otro artículo suyo, titulado “autobiografía”. Los elementos son parecidos pero más condensados:

Me acuerdo que nací el 16 de diciembre de 1902, en el Puerto de Santa María (Cádiz).

Mis abuelos, italianos. Mis abuelas, andaluzas. Pero yo soy noruego: por intuición y por simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer. Mi infancia, romper a pedradas todos los faroles del puerto. Con una caña, los mejores jardines. Con una red, cazar en el mes de septiembre los verderones del Coto. Luego, uno a uno, matarlos contra una piedra. Hice hasta el tercer año del bachillerato en el Colegio de San Luis Gonzaga, de la Compañía de Jesús, donde veinte años antes estudiaron las primeras letras Fernando Villalón, Juan Ramón Jiménez y don Pedro Muñoz Seca. (Alberti 2000: 18)

Este artículo comienza también haciendo referencia a la memoria, al recuerdo, en este caso a través de una expresión de doble nivel. En primer lugar refleja un imposible, es obvio que Alberti no puede acordarse de su nacimiento: de este modo introduce (desde la primera palabra) la ficción, nos recuerda que él es el narrador y que va a manejar el texto a su antojo. En segundo lugar aporta un dato real, documentable y certificable. Así nos hace reflexionar sobre la relación que hay entre realidad y ficción, entre su vida y su escritura sobre su vida.

Lo mismo sucede en el párrafo siguiente. Los datos genealógicos (en los que vuelve a relucir el orgullo de Alberti por sus abuelos italianos) se confunden con una invención imposible que refuerza doblemente la literariedad del texto: porque habla de la intuición, y porque explicita su “genealogía literaria”. También la referencia al colegio al final del texto le sirve para introducirse en una tradición de abolengo literario.

Por tanto, se puede constatar cómo Alberti en estos fragmentos parece ajustarse a las convenciones y dar los datos necesarios para cumplir con ellas. Pero también que desde el comienzo las supera y transgrede para dar directamente razón de su oficio, de modo que el hilo conductor de la historia de su vida no sean una serie de testimonios sobre algo externo, ni una justificación de sus acciones. Es, más bien, la historia de un camino interno, el de su oficio literario. Al mismo tiempo, el poeta introduce elementos de la imaginación, probablemente convencido del viejo axioma que defiende que responde más a la historia verdadera que los puros datos.

También Lorca en su "Nota autobiográfica" se ajusta bastante a las convenciones. Pero en su caso, antepone la genealogía a la localización. El hecho no es arbitrario y responde claramente a una noción de importancia. Sólo después de explicar quiénes son sus padres se centra en su pueblo, que a su vez sitúa en Granada. Pero ni lo describe ni da ningún detalle singular sobre él, del mismo modo que tampoco nombra la fecha de su nacimiento. No los considera datos relevantes en su vida y por tanto decide no ajustarse a la convención. De este modo, el primer dato de interés en su biografía es un traslado de ciudad (téngase en cuenta el alto valor literario del viaje, el cambio de lugar) y la formación. De su estancia en el colegio, lo que el poeta destaca es la música y la poesía:

Mi padre, Federico García Rodríguez. Madre, Vicenta Lorca Romero. Nací en Fuente Vaqueros, pueblecito situado en el centro de la vega de Granada. A los siete años fui a Almería, donde estuve en un colegio de padres escolapios y donde comencé el estudio de la música. Allí hice el examen de ingreso, y allí tuve una enfermedad en la boca y en la garganta que me impedía hablar y me puso en las puertas de la muerte. Sin embargo, pedí un espejo y me vi el rostro hinchado, y como no podía hablar, escribí mi primer poema humorístico, en el cual me comparaba con el gordo sultán de Marruecos, Muley Hafid. Después me trasbordé a Granada, donde continué el estudio de la música con un viejo compositor, discípulo de Verdi, don Antonio Segura, a quien dediqué mi primer libro, *Impresiones y paisajes*. Él fue quien me inició en la ciencia folclórica. La vida del poeta en Granada, hasta el año de 1917, es dedicada exclusivamente a la música. Da varios conciertos y funda la Sociedad de música de Cámara, en la cual se oyeron los cuartetos de todos los clásicos, en un orden como por circunstancias especiales no se habían oído en España. (García Lorca 1997: 306)

La vocación poética de Lorca surge a través de dos experiencias que lo enfrentan consigo mismo: por una parte el dolor, la enfermedad y la muerte, que aparece desde el comienzo, como en Alberti. Por otra, una de las maneras de enfrentarse al dolor propio de la modernidad: la ironía y el humor. Y entre una y otra la creación literaria: su primer poema. Lorca se sirve de una anécdota histórica (suponemos que es real, al menos el personaje del que habla lo es: Muley Hafid, sultán de Marruecos de 1907 a 1912) para hacer una comparación con la cual pasa a otra realidad, la de la ficción. En estas primeras líneas, Lorca da casi tanta importancia, o más, a la música, que durante mucho tiempo consideró su vocación. De hecho, cuando vuelve a hablar del poeta en este mismo párrafo lo hace en tercera persona, como si fuera alguien diferente de él, alguien que todavía no hubiera nacido. Con todo, Lorca al comentar esta parte de su formación nos pone en antecedentes de algunas de las cualidades que luego serán claves en su poesía: folclorismo y clasicismo.

Se puede decir, por tanto, que Lorca conoce la convención, la usa y la sigue en líneas generales. Pero también que se sirve de ella libremente para hacer de la suya una autobiografía de poeta: prescinde de su nacimiento así como del mundo de su primera infancia (fue a Almería con siete años) para introducir directamente los elementos propios del su vida como escritor: el horizonte de la muerte, la anécdota de la primera creación y sus características como poeta.

Muy similar es el fragmento de Aleixandre, quien todavía es más directo a la hora de referirse a la poesía, de tal modo que la obra parece convertirse en la razón única de su

escritura autobiográfica. La convención sobre la justificación de la obra, la motivación, es un tópico recurrente cuando se estudia la autobiografía, pero no aparece aquí (como tampoco en la mayoría de los autores analizados en este trabajo) de manera explícita, ya que parece darse por supuesto que lo que interesa al lector es llegar a saber por qué tal persona escribe, y por qué escribe de esa manera determinada. Aleixandre dice:

Nací en Sevilla y, como digo siempre, me crié en Málaga. De modo que de Sevilla solo sé que nací allí, pero no tengo memoria de infancia. Todos mis recuerdos primeros de la vida son malagueños. Nací a la luz, e incluso a los libros, en Málaga –otro modo de nacer–, porque allí aprendí a leer, que es el segundo nacimiento. Mis abuelos vivían en la Alameda malagueña. Mis padres, cerca, en lo que hoy es calle de Córdoba, número 6, que entonces se llamaba Alameda de Carlos Haes. Mi recuerdo más antiguo es el que tengo viéndome – porque mi memoria es visual– en el suelo con un juego de ajedrez de figuritas de marfil que tenía mi abuelo. Mi abuela, cosiendo tranquilamente junto a la ventana, y yo, en el suelo, rodeado de unas figuras que para mí no eran sino simples muñecos, y escuchando –eso no lo he olvidado nunca– una cajita antigua de música que habría comprado mi abuelo en alguna tienda de antigüedades y que tenía sobre la tapa un pierrot y una colombina. Por medio de una cuerda se dejaba oír una especie de sonata o giga que los muñequitos bailaban mecánicamente. Me dejaba absorto aquel misterioso movimiento de unos seres tan pequeños, en colores, bailando al son de una música que yo no sabía de dónde venía. Es el recuerdo más antiguo de mi existencia. (Alexandre 2002: 617)

Aleixandre comienza con una localización espacial doble: la objetiva (Sevilla) y la que realmente importa al poeta (Málaga), aquella de la que hay recuerdos. Lo que cuenta para el poeta con respecto a su propia vida es aquello que deja alguna huella consciente en su interior, lo que queda en la memoria: cualquier dato anterior al uso de razón podría haberlo conocido por otros, pero no forma parte de sus recuerdos y en ese sentido tampoco de sí mismo<sup>4</sup>. Su primera conciencia es malagueña y tan importante es que supone para Aleixandre un nuevo nacimiento, a la luz (de nuevo la luz física y su correlato evidente, el conocimiento: él mismo definía toda su obra poética como “largo camino hacia la luz”) y a los libros, donde también se repite la relación metonímica entre la poesía y su expresión material encuadrada.

Sólo después vienen los detalles genealógicos, en los que el poeta sí da muestras de conciencia histórica y en los que, por lo tanto, aporta desde el principio datos muy concretos, como la dirección. Como en Lorca, aparece en seguida el primer recuerdo, a través del cual Aleixandre va a comunicarnos algunos de los rasgos principales de su manera de ver el mundo que se reflejan en su poesía. Por ejemplo, la primacía de lo visual en su memoria, que a su vez nos remite a un protagonismo de lo visual en su imaginación, elemento nuclear de sus imágenes surrealistas. También aparece la música, como en Lorca, relacionada en su caso con el ritmo de los poemas. En general, Aleixandre destaca lo que atrae los sentidos: de ahí su interés por la figuración, el cambio de proporciones, el colorido, el juego y el misterio. Todo ello se asocia a este primer recuerdo y son características que sin duda aparecen en toda su obra.

Como vemos, este autor no alude de manera explícita a su vocación poética pero sí transparenta su manera de mirar la realidad, buscando interpretarla y al mismo tiempo dejándose llevar por ella de manera pasiva, dejándose hipnotizar con el baile de la caja de música. En un plano más superficial también el autor nos da muestra (se ve por el ajedrez y la caja de música) de la cuidada educación cultural que recibió.

Así pues, en estos autores, la convención funciona como marco externo. Parece que se respeta por necesidades del género, pero de manera casi instantánea aparece la reflexión sobre

---

<sup>4</sup> Es especialmente significativo que sea así en el caso de Aleixandre, quien conocía a fondo las doctrinas de Freud y le influyeron notablemente en su juventud,

la vocación poética y sobre la obra<sup>5</sup>. De alguna manera puede deducirse que estos poetas tienen la convicción de que narrar la vida personal solamente es importante si arroja una nueva luz sobre lo ya escrito, sobre la obra poética. La narración documental tiene escaso valor frente a la escritura de ficción, que es para ellos la verdadera. Esta estrecha conexión entre profesión y vida se presenta de manera explícita en algunos autores, como en el caso de Gerardo Diego y de Luis Cernuda.

Los textos del primero son los más dispares del conjunto. Dentro de sus dos volúmenes de obras completas en prosa, que Díez de Revenga tituló como *Memoria de un poeta*, destaca una serie de artículos más personales que el compilador llama "El valor de los recuerdos", utilizando el título del artículo que encabeza esta serie de "memorias asistemáticas". En este artículo Diego trata de justificar por qué escribir recuerdos personales, algo que el resto de los poetas había considerado innecesario. Sugiere que las memorias personales son fragmentos de historia con más carga de verdad que la que suele atribuirse al gran relato de la Historia ("con mayúscula"). Más propiamente autobiográfico es el artículo "Hablar de uno mismo", en el que el poeta concreta que si vale la pena hablar de sí, en su caso, es porque tiene una profesión con un gran componente vocacional y con la que se sienten identificados muchos jóvenes. Ya sus libros, a través de los cuales se da a conocer a sí mismo y transmite su visión del mundo, son un primer desvelamiento al público. Pero éste quiere conocer más, tiene curiosidad por saber los datos biográficos y de formación del autor. Por eso, tras la apología inicial, cuando Diego empieza a contar su vida comienza directamente a hablar de la poesía:

Nada más difícil y, si se quiere, más antipático que hablar de uno mismo. Y, sin embargo, hay veces que es forzoso y puede resultar ejemplar. Esto sucede cuando se llega a avanzada edad. Yo estoy viendo, reviviendo, como si fuera hoy mismo, lo que me ocurría frente a los ancianos y aun los solamente maduros cuando yo era adolescente o joven. Y la enorme curiosidad por saber de sus vidas y de los supuestos y luchas de su obra nunca se saciaba. Una mezcla de incompreensión y de piedad respetuosa se unían en el muchacho al escuchar confidencias cuando raramente se le ofrecían. No sólo se buscaban sus libros y otros impresos, sus prólogos, defensas y autocríticas, sino que se les perseguía por las calles como hice yo con Menéndez Pelayo, con Galdós, con Cajal, con doña Emilia, con Baroja, Valle-Inclán o *Azorín*. Yo no soy nadie comparado con ellos, pero me figuro, y más habiendo tratado a la juventud desde mi cátedra, cuánto me agradecerán los nuevos chiquillos o mozalbetes con vocación poder saber de mí, espíarme como a bicho raro, que por raro designio providencial sigue viviente después de trasponer los límites más generosos. Voy, pues, a instancias repetidas de jóvenes y de profesionales de la crítica, a hablar de mí mismo, de mi obra. Tengo que presentarme, juzgarme y justificarme a mí mismo. Gerardo Diego ha de responder de G. D. Mi afición más constante, mi vocación esencial es trabajar como poeta o, más exactamente, como aspirante a poeta. Y debo trazar mi trayectoria, ya larga, y comentar en la medida de lo posible algunos de mis poemas. (Diego 1997: 246)

Hay en las palabras iniciales de este escrito, al menos aparentemente, una resistencia por parte del escritor a hablar de sus asuntos personales. La razón que le lleva a vencer esta dificultad es el valor que otorga a lo que cuenta por su carácter de testigo, que hace de su discurso algo que incluso puede ser "forzoso" y "ejemplar". Se siente empujado por los jóvenes y por los críticos (en ese orden), se reconoce en la curiosidad de quienes buscan un maestro y considera que su narración puede también ayudar a otros a escribir. Él mismo se

---

<sup>5</sup> Quizá se podría pensar que se trata de algo voluntario, que al recordar prefieren dar como primeras esas anécdotas cargadas de significación para presentar sus vidas como bien orientadas desde el principio. En ese caso el autor se estaría construyendo una imagen a través de su autobiografía. Pero también puede ser que precisamente porque su sensibilidad era esa, hacia la luz, o hacia la música, lo que se ha ido grabando en su mente desde el principio han sido los detalles que tenían que ver con sus preferencias, aquello que al final ha mantenido una continuidad con su vida posterior. Lo más probable es que ambas razones estén presentes en los textos.

siente parte de una cadena y cita explícitamente en ella a sus inmediatos antecesores<sup>6</sup>. Estos eslabones continúan en los jóvenes a los que se dirige, que comparten con él una inquietud que tiene algo pasivo (“mozalbetes con vocación”) y una parte activa (“aprendiz de poeta”), que es a la que el texto apela. Tras este largo exordio, comenta el autor que va a pasar a explicar su obra, que es ese hablar de sí mismo que anuncia el título. Así lo identifica el propio Diego: “Voy, pues, [...] a hablar de mí mismo, de mi obra”. Responder de “G. D.” es responder de su obra, de su vocación esencial. El texto, originalmente un artículo de periódico y por tanto de extensión muy limitada, no responde propiamente a lo que anuncia. Aporta unos “brevísimos datos” de la vida del autor, en los que bosqueja sus influencias poéticas, y describe de manera muy general su obra<sup>7</sup>.

También Cernuda comienza por una justificación. Pero él aduce una razón diferente, ya que su proceso es diverso del de Diego: es al tratar de explicar su obra cuando se ve obligado a dar noticia de su vida. De hecho, comienza disculpándose (retóricamente, sin duda, pero estamos viendo que la retórica es parte fundamental de estos escritos), ya que da por supuesto que no es oportuno que un poeta hable de sí de otro modo que no sea a través de sus versos:

Debo excusarme, al comenzar la historia del acontecer personal que se halla tras los versos de *La Realidad y el Deseo*, por tener que referir, juntamente con las experiencias del poeta que creó aquellos, algunos hechos en la vida del hombre que sufriera éstos. No siempre será aparente la conexión entre unos y otras, y al lector corresponde establecerla, si cree que vale la pena y quiere tomarse la molestia.

No recuerdo que, antes de sorprenderme a mí mismo descubriéndome una vocación poética, hubiese yo pensado, ni deseado, ser poeta, aunque mi aceptación del hecho siguiera al despertar de la vocación. Ya entrado en la edad madura, volviendo sobre mi niñez y adolescencia, percibí cómo todo en ellas me había preparado para la poesía y encaminado hacia ella. Y, como un poeta lo dijo «el niño es padre del hombre». (Cernuda 2002: 626)

Como es conocido, *La realidad y el deseo* es el título que recoge la obra completa de Cernuda desde 1924 hasta (en su última edición) 1963. El *Historial de un libro*, al que pertenece este fragmento, es de 1958 y en este relato, en el que como dice quiere contar “el acontecer personal que se halla tras los versos” hace un recorrido de su vida desde que comenzó a escribir. De entrada, con este planteamiento Cernuda establece una fuerte relación entre la vida del poeta, la suya, y la obra que escribe, que podría validar el adjetivo de historicista aplicado a su crítica. Por otra parte, los estudiosos de Cernuda han visto siempre en *Historial de un libro* la voluntad que en ese momento tenía el poeta de crear y ofrecer una imagen de sí mismo. Como escribe Luis Maristany en la presentación del volumen de prosas de Cernuda, este quería ofrecer “la imagen de una existencia en la cual se aliaron azar y necesidad, secretamente, en una dirección y bajo una guía unificadoras: la de transmutar en poesía la materia vital. Esta contemplación integrada de sí mismo se da entonces, en este

---

<sup>6</sup> Resulta interesante que no busque establecer una genealogía compuesta por poetas: los autores que nombra (Menéndez Pelayo, Galdós, Cajal, doña Emilia, Baroja, Valle-Inclán o *Azorín*), aunque en algún caso tengan poemas, son más conocidos por sus novelas o por sus ensayos. Los antecedentes literarios no se ciñen al género y en este sentido puede verse cómo Diego valora a los escritores precedentes por su calidad, no en lo que tienen de conexión consigo.

<sup>7</sup> Esto no invalida la convicción que tiene el autor de la inseparabilidad de ambos aspectos, a la que se refirió en muchas ocasiones. Por ejemplo, en fecha tan temprana como 1928, dictó Gerardo Diego en el Centro Gallego de Montevideo una conferencia titulada “La vocación poética”, que viene a ser un recorrido como el que aquí nombra. Se trata de una descripción de su vida que comienza cuando era un muchacho “de 16, de 18, de 20 años” al que se le ocurre estrenarse como poeta. Explica las circunstancias que cree que le movieron a ello y sigue describiendo los libros que fue publicando al tiempo que lee algunos de los poemas que los componen. Me ha parecido más interesante, sin embargo, comentar un texto muy posterior a este porque su “avanzada edad” le obliga a hablar de sí mismo de manera mucho más profunda y consciente que a los 32 años, ya que en 1978 no debe simplemente describir lo que ha sido una breve trayectoria, sino “presentarme, juzgarme y justificarme” tras el paso de una larga vida plena de obras.

ensayo, de forma brillante" (Cernuda 2002: 63). Es decir, que en este caso la estrechísima conexión entre el relato de vida y poesía no respondería tanto a una convicción (o no solamente) como a una "autocreación".

Fuera cual fuera la razón que le movió a escribir, lo cierto es que nos presenta una visión de la vida que sólo tiene sentido en cuanto está unida a la poesía, y que parece no tener más trascendencia si se considera de manera independiente. Por eso, tras la "captatio benevolentiae", entra directamente en el momento en el que es consciente de su misión, el del "despertar de la vocación". Todo lo anterior en su vida, su niñez y adolescencia, no son sino momentos sin conciencia plena (recordamos aquí a Aleixandre) que muestran su sentido en el momento en el que el poeta descubre su vocación.

No está de más señalar que en estos textos que comienzan con una justificación el aspecto imaginativo es mucho más restringido, apenas aparece. Se trata de autobiografías que acaban siendo mucho más tópicas que las que aparentemente siguen una estructura clásica.

Si seguimos adelante en este recorrido, veremos que los acercamientos más radicales, en los que apenas aparece la vida tras la poesía, son los de Guillén y quizá Salinas, precisamente por su ausencia. No tenemos textos en los que estos poetas hablen de su vida. Guillén da apenas algún dato biográfico en el prólogo a *Selección de poemas*. El autor vallisoletano no menta su infancia, habla directamente del momento en el que comienza a escribir:

El autor de estas poesías no ha sido precoz: empezó a versificar cuando tenía veinticinco años. Era en París y en 1918 ¿Por qué no lo había intentado antes? Porque no se atrevía. Alguna vez dijo: 'Lo daría todo por escribir un libro de versos'. Pensaba ya en una obra como unidad orgánica. Le fascinaba la construcción rigurosa de *Les fleurs du mal*; descubrió más tarde *Leaves of Grass*. En 1919, *annus mirabilis*, durante el verano, en una playa de la Bretaña francesa –Tregastel– comenzó a surgir lo que se llamaría *Cántico* cuando apareciese en Madrid, 1928. Lo formaban setenta y cinco poesías. El volumen fue creciendo poco a poco, 1936, 1945. La cuarta edición, primera completa, se publicó en Buenos Aires, 1950. La componen trescientas treinta y cuatro poesías. (Guillén 1999: 774)

El poeta habla de sí en tercera persona, de modo que también en esto marca una distancia, como si quisiera alejar todo posible subjetivismo, como si buscara ocultarse. Y el motivo es que el poeta no importa, lo que queda es la obra. Guillén empieza a versificar con veinticinco años. De lo que sucedió hasta entonces no tenemos noticia. Simplemente sabemos que antes no se había atrevido a escribir y que leía. Podemos nosotros deducir entre líneas que leía en inglés y francés (no en vano cita las obras por su idioma original), lo que nos habla de una preparación culta, punto clave de todos los autores de la generación del '27. Esta cita de títulos es otro modo de referirse, como Alberti o Diego, a su genealogía literaria.

También hay elementos, como en Aleixandre, que remiten directamente a las características de sus textos. Hay cierta mitificación de la fecha en la que nace ("comenzó a surgir") su obra, aunque ese "annus mirabilis" se refiera a otros libros que no son los suyos. Es la mirada sobre la obra propia del poeta cantor de lo absoluto.

Por otro lado, el hecho de que la obra vaya creciendo progresivamente implica cierta sensación de personificación, en la que se verifica esa traslación de la vida del poeta a la vida de la obra.

En "El argumento de la obra" esta postura de ocultamiento del autor tras su obra se vuelve todavía más radical. Al tratar de explicar su creación muchos otros autores hacen alusión a elementos históricos. Sin embargo, en Guillén encontramos una justificación interna absoluta. Aquí el sujeto vuelve a nombrarse en tercera persona, y al principio es un "hombre" genérico.



¡Luz! Me invade  
Todo mi ser. ¡Asombro! (Guillén 1999: 16)

Estos versos –que pertenecen a la primera estrofa del primer poema en la primera parte de *Cántico*– resumen el hecho inicial que da origen al mundo expresado por esta obra: el amanecer frente al despertar. La luz renace. Y renace en los ojos y la conciencia de un hombre removido por una emoción radical de asombro. Ese hombre se conoce así, gracias al contacto con un más allá que no es él. Nada sería el sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos. Ahí están de por sí y ante sí, autónomos, y con una suprema calidad: son reales. El despertar de cada durmiente recompone el careo que es nuestra vida: un yo en diálogo con la realidad. El yo se ve preso en algo infinitamente superior a él, y por una jugada de involuntario jugador afortunadísimo. De ahí su asombro” (Guillén 1999: 747).

Sin embargo, en seguida descubrimos al autor detrás de esa doble distancia: “El yo se ve preso en algo infinitamente superior a él, y por una jugada de involuntario jugador afortunadísimo”.

En el momento en el que el autor se esconde tras su obra, volvemos a toparnos con una gran densidad de elementos retóricos: la repetición casi exacta y continua de “primera/primer” al comienzo del texto incide en aquello de lo que pretende hablar: el “hecho inicial”, el “amanecer”. Se trata de un origen, no de un despertar; de algo dado, no de lo que se alcanza. Eso que se le regala al hombre es la realidad en toda su plenitud. Pero la realidad necesita unos ojos y una conciencia asombrados, que son los del poeta. Guillén recoge, como el resto de los autores vistos hasta aquí, la idea de la vocación poética como don, no como elección. Y aunque habla de su propia obra, puesto que la cita que encabeza el texto es suya, vuelve a esconderse tras ese “hombre”, genérico, que representa al poeta. Este pudor y actitud reacia a contar la propia vida están muy relacionados con el hecho de que los autores literarios piensen que donde realmente describen quiénes son y cuál es su visión del mundo es precisamente en su obra. Y quizá tienen la convención de que dar otro tipo de detalles relacionados con su persona disminuiría el valor de su obra porque empujaría su universalidad: “El yo se ve preso en algo infinitamente superior a él, y por una jugada de involuntario jugador afortunadísimo”.

Pero al mismo tiempo aparece el “yo”, el sujeto que habla en primera persona. El despertar es cada día un reencuentro con la realidad ajena y propia, es un acto de conciencia y autoconciencia. Todo poema es un posicionamiento del yo que se desvela y desvela el mundo que le rodea. Por eso el poeta no encuentra mejor modo de hablar de sí que en su poesía.

Como conclusión de este recorrido podríamos señalar como características de las autobiografías de escritores ya conocidos por su obra de creación fundamentalmente dos:

(i). Las autobiografías de escritores no buscan dar testimonio o un juicio de los hechos externos sino hablar sobre todo de un proceso interno. Su principal objetivo no es una autojustificación histórica o personal sino de la obra. A través del proceso de escritura es frecuente que el sujeto de la autobiografía sufra una traslación, de modo que lo que se escribe con intención de autobiografía acabe siendo una poética.

(ii). La densidad de elementos de ficción (figuras retóricas, tropos, selección, invención) de algunos textos autobiográficos de escritores los coloca en un límite de la credibilidad: quizá por esto pueda decirse que las autobiografías de escritores son las narraciones que se encuentran en la frontera misma de las difíciles relaciones entre historia y ficción.

De estas dos características principales y de otros aspectos que hemos visto en los textos se podrían derivar algunas más:

(i). Frente a otros intelectuales, que cuentan datos colaterales de los momentos históricos que han vivido para dar mayor credibilidad y eficacia al texto, es llamativo que los escritores en sus autobiografías introduzcan elementos imaginarios, que lo hagan de forma explícita y que consideren estos aspectos como propiamente reales.

(ii). A pesar de ello siempre hay una búsqueda de la propia identidad en dos sentidos: personal, como poetas, y colectiva, como miembros de una tradición.

a) Colectiva: el escritor se presenta como formando parte de una historia, de una tradición cultural, en parte recibida (formación escolar) y en parte elegida (lecturas posteriores). Asimismo, se dirige a un determinado lector implícito, sus lectores habituales, que tienen como contexto el conocimiento de su obra literaria. En muchas ocasiones este conocimiento previo es fundamental para tener las claves de interpretación de los textos autobiográficos (Alberti).

b) Personal: en el comienzo de estas autobiografías, en sus primeras frases, aparece la trascendencia, lo vocacional (aquello que también se ha llamado inspiración: qué es lo que lleva a una persona a escribir, el comienzo de la obra). La obra de arte es producto de la cultura y la formación literaria, pero también es entendida como don pasivo, misterio que les trasciende y que los poetas tratan de aprehender.

c) En todas ellas hay una conciencia del lenguaje y de las propiedades textuales muy elevada, superior a las de otros escritores de autobiografías. Conocen muy bien los modelos del género y voluntariamente los siguen o los transgreden. Entre las marcas de trasgresión más llamativas están: la personificación (propiamente opuesta al principio autobiográfico), la indefinición y ambigüedad buscada de los datos comprobables, la paradoja, la síntesis, la reduplicación, la metonimia, la importancia del ritmo y la constante alusión a los sentidos.

## **Bibliografía**

- ALBERTI, Rafael (2000): "Autobiografía", en MARRAST, Robert (ed.), *Prosas encontradas*. Barcelona: Seix Barral.
- ALEIXANDRE, Vicente (2002): "Apuntes para una autobiografía", en DUQUE AMUSCO, Alejandro (ed.), *Obras completas. 2, Prosas completas*. Madrid: Visor Libros.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1986): "El caballo griego", en VALENDER, James (ed.), *Obras completas*. Madrid: Istmo.
- CERNUDA, Luis (2002): "Historial de un libro", en HARRIS, DEREK y MARISTANY, Luis (eds.), *Obra completa (Prosa I)*. Madrid: Siruela.
- DUBY, Georges (1991): *L'histoire continue*. Paris: Odile Jacob.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997): "Nota autobiográfica", en GARCÍA-POSADA, Miguel (ed.), *Obras completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GERARDO, Diego (1997): "Hablar de uno mismo", en *Memoria de un poeta*, vol. IV de sus *Obras completas: prosa*. Madrid: Alfaguara.
- GUILLEN, Jorge (1999): "El argumento de la obra", en DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. (ed.), *Obra en prosa*. Barcelona: TusQuets Editores.
- GUILLEN, Jorge (1999): "Prólogo a *Selección de poemas*", en DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. (ed.), *Obra en prosa*. Barcelona: TusQuets Editores.
- HOBSBAWM, Eric (2002): *Interesting times: a twentieth-century life*. London: Allen Lane.
- KRIEGEL, Annie (1991): *Ce que j'ai cru comprendre*. Paris: Laffont.
- KRIEGEL, Annie (1998): *La arboleda perdida*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- MAY, George (1984): *L'Autobiographie*. Paris: PUF.