

MONOGRÁFICO

IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN EN EL DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO

EDITORAS

M.^a PILAR SAIZ CERREDA

ROSALÍA BAENA

RILCE



Universidad
de Navarra

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2012 / 28.1 / ENERO-JUNIO

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

PAMPLONA. ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO

ISSN: 0213-2370 / 2012 / VOLUMEN 28.1 / ENERO - JUNIO

DIRECTOR / EDITOR

Víctor García Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
vgruiz@unav.es

CONSEJO DE REDACCIÓN EDITORIAL BOARD

DIRECTOR ADJUNTO
Ramón González
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rgonzalez@unav.es

EDITOR ADJUNTO
Luis Galván
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
lrgalvan@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS
Miguel Zugasti
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
mzugasti@unav.es

Fernando Plata
UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)
fplata@mail.colgate.edu

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Manuel Casado
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Francisco Javier Díaz de Revenga
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

David T. Gies
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

Luis T. González del Valle
UNIVERSIDAD DE TEMPLE EN
PHILADELPHIA (EE.UU.)

Óscar Loureda Lamas
UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG
(ALEMANIA)

Javier de Navascués
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Marc Vitse
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE
MIRAIL. TOULOUSE 2 (FRANCIA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO EDITORIAL ADVISORY BOARD

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

José María Enguita Utrilla
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Ángel Esteban del Campo
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

José Manuel González Herrán
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA (ESPAÑA)

Luciano García Lorenzo
CSIC. MADRID (ESPAÑA)

Claudio García Turza
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA (ESPAÑA)

José Manuel González Calvo
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
(ESPAÑA)

Salvador Gutiérrez Ordóñez
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

Ángel López García
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

Esperanza López Parada
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
(ESPAÑA)

María Antonia Martín Zorraquino
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Emma Martinell
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
(ESPAÑA)

Klaus Pörtl
UNIVERSIDAD DE MAGUNCIA
(ALEMANIA)

Leonardo Romero Tobar
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

José Ruano de la Haza
UNIVERSIDAD DE OTTAWA (CANADÁ)

María Francisca Vilches de Frutos
CSIC. MADRID (ESPAÑA)

Juan Villegas
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA
EN IRVINE (EE.UU.)

Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)
T 948 425600
F 948 425636
rilce@unav.es
unav.es/rilce

Suscripciones

Mariana Moraes
rilce@unav.es

Edita

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T. 948 425600

Precios 2012

España
1 año, 2 números / 16 €
Número suelto / 13 €
Unión Europea
1 año, 2 números / 33 €
Número suelto / 16 €

Diseño y Maquetación

Ken

Imprime

GraphyCems

D.L.: NA 0811-1986

Periodicidad

Semestral
Abril y octubre

Las opiniones expuestas en los trabajos
publicados por la Revista son de la
exclusiva responsabilidad de sus autores.

RILCE

ES RECOGIDA REGULARMENTE EN:

- . ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCISEARCH
- . JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)
- . MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)
- . IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)
- . LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)
- . SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)
- . PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)
- . THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES

Identidad y representación
en el discurso autobiográfico

Rilce. Revista de Filología Hispánica
28.1 (2012)

EDITORAS

M.^a PILAR SAIZ CERREDA

ROSALÍA BAENA

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
2012 / VOLUMEN 28.1 / ENERO - JUNIO / ISSN: 0213-2370

INTRODUCCIÓN

M.ª Pilar SAIZ CERREDA

Identidad y representación en el discurso autobiográfico 8-17

DOCUMENTOS

Georges GUSDORF

La autenticidad 18-48

ENTREVISTA

M.ª Pilar SAIZ CERREDA

Tres preguntas a Philippe Lejeune 49-56

RETAZOS AUTO/BIOGRÁFICOS

Anna CABALLÉ

'Pasé la mañana escribiendo': el diario de Zenobia Camprubí (1937-1956) 57-73

Antonio MORENO

Las confesiones discretas: el refugio literario de la intimidad 74-81

Philippe LEJEUNE

De la autobiografía al diario: historia de una deriva 82-88

ARTÍCULOS

Íñigo BARBANCHO

La autobiografía del 'agotamiento': perspectivas teóricas y prácticas de la relación entre la *Weltanschauung* postmoderna y el género autobiográfico 89-105

Efrén CUEVAS

El cine autobiográfico en España: una panorámica 106-25

Francisco Aurelio ESTÉVEZ REGIDOR

La cuestión autobiográfica. Teoría de un género a la luz de una relación de méritos 126-42

Gabriel INSAUSTI Los espejos de Cernuda: su relación con Salinas a la luz de los epistolarios	143-67
Alicia MOLERO DE LA IGLESIA Modelos culturales y estética de la identidad	168-84
Luigi PATRUNO Escribir al regreso: sobre <i>Notas en vivo (sep-oct. 1982)</i> de Juan José Saer	185-202
Fernando ROMERA GALÁN Antimodernidad y autobiografía en la literatura contemporánea en España	203-22
José Manuel TRABADO CABADO Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante	223-56
Oswaldo ZAVALA La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitoll, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo	257-72
RESEÑAS / REVIEWS	
Bécquer, Gustavo Adolfo. <i>Rimas y Leyendas</i> . Adriana Martins Frias	273-76
Calderón de la Barca, Pedro. <i>Los alimentos del hombre</i> . José Elías Gutiérrez Meza	276-79
Depetris, Carolina. <i>La escritura de los viajes: del diario cartográfico a la literatura</i> . Amilcar Torrão Filho	279-83
Folger, Robert. <i>Picaresque and Bureaucracy: "Lazarillo de Tormes"</i> . Antonio Sánchez Jiménez	284-87
Garrido Gallardo, Miguel Ángel. <i>Diccionario español de términos literarios (DETLI): elenco de términos</i> . Marcelo Rosende	287-90
Gaviño Rodríguez. <i>Español coloquial: pragmática de lo cotidiano</i> . Ana Gorría	291-94
Grohmann, Alexis, y Maarten Steenmeijer. <i>Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: "Tu rostro mañana" de Javier Marías</i> . Raúl Ciriza Barea	294-99
Martínez Díaz, Alicia Nila, y Esther Navío Castellano, eds. <i>Literaturas de la (pos)modernidad</i> . Rosa Fernández Urtasun	299-303

Neira, Julio. <i>Manuel Altolaguirre, impresor y editor.</i> Juan Carlos Abril	303-07
Olivares, Julián, ed. <i>Tras el espejo la musa escribe: Studies on Women's Poetry of the Golden Age.</i> Enrique García Santo-Tomás	307-10
Pedraza Jiménez, Felipe B. <i>Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del "monstruo de naturaleza".</i> Alicia López de José	310-12
Ríos Carratalá, Juan A. <i>La obra literaria de Rafael Azcona.</i> Pablo Echart	312-17
Saen de Casas, María del Carmen. <i>La imagen literaria de Carlos V en sus crónicas castellanas.</i> Fernando Plata	318-20
Safier, Neil. <i>Measuring the New World: Enlightenment Science and South America.</i> Enrique García Santo-Tomás	320-22
Varios. <i>Comedias Burlescas del Siglo de Oro.</i> Arturo García Cruz	322-27
Weber, Alison, ed. <i>Teresa of Ávila and the Spanish Mystics.</i> Carmen Saen de Casas	327-33
SUMARIO ANALÍTICO / ANALYTICAL SUMMARY	334-42
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	343-44
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	345

Identidad y representación en el discurso autobiográfico

M.^a PILAR SAIZ CERREDA

Departamento de Filología
Universidad de Navarra
31009 Pamplona
mpsaiz@unav.es

Los días 4 y 5 de febrero de 2010 se celebraron en la Universidad de Navarra las *I Jornadas de Escritura Autobiográfica*. Allí tuvimos ocasión de entablar una serie de debates sumamente interesantes en torno a cuestiones de gran actualidad que afectan tanto a la forma como al contenido y a la praxis de este tipo de escritura, ya fuera en el mundo anglófono, francófono o hispánico. Identidad, representación, autenticidad, unidad, fragmentariedad, precariedad, discontinuidad, pacto, verdad, ficción, sinceridad y tantas otras, no fueron sino algunas de las palabras clave en las que se enmarcó el diálogo sobre la problemática que plantea el discurso autobiográfico. Como el interés mostrado por ponentes y público iba en aumento, continuando con los ecos de estas Jornadas decidimos retomar este diálogo y realizar un volumen monográfico sobre estos temas, que es el que ahora presentamos. Eso sí, hemos querido que las voces que vinieran a participar en este diálogo –que desde la llamada que hicimos fueron variadas y cuantiosas– hablaran en español y contribuyeran a ilustrar esta problemática desde dos perspectivas diferentes: una más focalizada en la teoría literaria y otra en la combinación de teoría y crítica, centrada en los textos que la riquísima literatura de ámbito hispánico puede ofrecer. Para dar mayor unidad al volumen hemos centrado nuestro interés crítico principalmente en las cuestiones de identidad y representación en

el género autobiográfico: cómo influyen en la práctica literaria concreta estas cuestiones y cuáles son las aportaciones de la teoría y crítica literarias a este respecto. En el fondo se trata de estudiar la imbricación entre la literatura y el clima cultural contemporáneo y cómo la literatura es a la vez motor y reflejo de este clima. Y todo ello desde la perspectiva de la autobiografía como género literario porque, como explica Miguel Ángel Garrido,

el género es un sitio muy bueno para estudiar la literatura, en cuanto que se sitúa en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura como institución, con lo cual permite indagar las relaciones entre forma e historia, entre estructura y temática, entre contenido y expresión. Es así una encrucijada privilegiada para analizar teoría de la literatura atendiendo a la creación individual, al componente lingüístico y al factor social. (25)

“¿Qué son los géneros?” Es la pregunta que se formulaba Wolfgang Iser en el título de su famoso artículo de 1988. He aquí formulada una de las cuestiones que cualquier estudioso de la literatura se plantea al acercarse a ella desde la teoría o la crítica literarias y para la que sin embargo no existe una sencilla respuesta. Pero esta es la esencia de la crítica, establecer un diálogo en el que tengan cabida posturas diferentes, antagónicas incluso, que arrojen un poco de luz a la tarea de comprensión del mundo a la que la literatura tiene mucho que aportar.

Pues bien, aun cuando no exista un acuerdo unánime sobre esta cuestión, las respuestas a esta pregunta van a servir de guía a la hora de plantearnos y comprender con un poco más de profundidad lo que está ocurriendo hoy en día con el género autobiográfico. Jean Molino en su artículo “Les genres littéraires” explica que la creación de un género literario es fruto de un proceso en el que confluyen una serie de variables tales como el horizonte de expectativas del lector, las estrategias de producción del autor (o los autores) y las propias características de las obras. Es decir, no es suficiente con tomar como base las producciones concretas, los documentos textuales, y observar en ellos la presencia de determinadas características discursivas para concluir que ha aparecido un género nuevo. Antes bien, conviene tener en cuenta que los textos se enmarcan en unas coordenadas espacio-temporales muy concretas que explican que sean considerados como género en una época específica y no en otra. Esto es, en la diacronía se opera una actualización sincrónica que permite la aparición del género.

Como consecuencia de todo ello podemos deducir que el género no es producto del azar porque arrastra el peso de una tradición a lo largo de la cual son observables determinados grupos de rasgos en estado latente, tal y como apuntan Raible y Alistair Fowler. Sólo que en un momento determinado, las circunstancias concretas de la época histórica permiten que esos rasgos sean recibidos por los lectores como constitutivos de un género, que sería manifestación, producto, reflejo y resultado de una forma de entender el mundo en ese momento en el que realmente surge con su acta de nacimiento.

Tzvetan Todorov, en su conocido ensayo “El origen de los géneros”, explica que los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen: “una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladores de esa ideología” (38-39).

Por consiguiente, en esta línea, lo que se ha dado en llamar “the autobiographical turn” o el giro autobiográfico, respondería, al menos en términos generales, a las obsesiones propias de las décadas más inmediatas, de finales del siglo XX y comienzos del XXI: muchas veces obsesiones relacionadas con la representación, con la identidad, obsesiones de orden epistemológico y tantas otras, de las que el ámbito hispánico ofrece claras evidencias.

No es nuestra intención hacer ahora el balance de lo que el género autobiográfico ha supuesto en la historia de la literatura hispánica: nos remitimos, a título de ejemplo, a algunas de las publicaciones aparecidas en estos últimos años de José Romera Castillo, José M^a Pozuelo Yvancos, Manuel Alberca, Darío Villanueva, Manuela Ledesma, Nora Catelli, Anna Caballé, Ángel G. Loureiro, Celia Fernández Prieto, Francisco Ernesto Puertas Moya o Alicia Molero de la Iglesia. Tampoco pretendemos en este momento hacer un estudio sobre la historia y poética del género. Sí nos interesa, en cambio, insistir en la idea de la pervivencia diacrónica del discurso autobiográfico, así como destacar algunas de las causas por las que creemos que este género goza de tanta vitalidad en nuestro tiempo.

Literatura y sociedad son dos realidades que no pueden ir separadas ya que la literatura nace y se desarrolla en una sociedad determinada, y la sociedad concreta de cada momento histórico con sus características específicas influye en la creación de manifestaciones literarias exclusivas de ese periodo. Si nos centramos en nuestra época concreta, tendremos que destacar algunas de las características que la definen para entender con más profundidad cómo las

manifestaciones literarias producidas en la actualidad son productos en perfecta sintonía con el mundo presente.

Especialmente en estas últimas décadas, filósofos, sociólogos, psicólogos, analistas de distintos ámbitos del saber, incluidos teóricos y críticos de la literatura –amén de numerosos escritores– y tantos otros especialistas, han centrado sus análisis y sus investigaciones en el estudio de la sociedad postmoderna, adjetivo con el que no han dudado en calificar a la nuestra, aun cuando no exista un acuerdo total. Esto quiere decir que el ambiente cultural en el que se desarrolla la teoría y crítica del género es en gran parte el de la postmodernidad, tal y como se puede ver en algunos de los artículos del volumen.

Así, siguiendo a Barbancho, la postmodernidad debe ser entendida como una “nueva visión del mundo”, un “nuevo modo de leer” y de “interpretar” la realidad, que cuestionaría la visión del mundo anterior y por ende, cuestionaría el pasado y la tradición. Por tanto, la postmodernidad pondría en tela de juicio nociones tan fundamentales en literatura como la de referencialidad, la noción de historia o la “pretendida transparencia de la representación” del yo como modelo exacto de la realidad, que pasaría a ser un constructo, aspectos todos que abordan tanto Molero de la Iglesia, como Barbancho o Romera.

Como consecuencia de ello, en esta época todo parece fragmentario, precario, aleatorio, incierto, inestable, relativo, mutable, volátil, “nómada”, utilizando la terminología de Deleuze y Guattari, o “líquido”, según explica Bauman. La realidad se aleja cada vez más de los modelos tradicionales, los subvierte y lo único que se puede percibir es un conjunto de realidades parceladas, yuxtapuestas, múltiples, pluriformes o híbridas. En resumen, vivimos en una sociedad que ha decidido que prevalezca como modo de vida la paradoja de lo “permanentemente impermanente, completamente incompleto, definidamente indefinido... y auténticamente inauténtico” (Bauman 49).

En este contexto resulta lógico entonces que el individuo se perciba a sí mismo en su propia fragmentariedad y que no se reconozca bajo una forma unitaria, ya que es un aspecto que le resulta muy difícil de aprehender. No puede resultar extraño que viviendo inmerso en una sociedad cambiante y segmentada, “en continua transformación”, tal y como explica Romera, esta misma le imponga como tarea la construcción de una “individualidad fuerte” con el fin de “consolidar el cambio continuado”, por mucho que pueda resultar paradójico. Se trata de una tarea autorreferencial, eminentemente subjetiva, que va a tomar una dirección determinada, la de la búsqueda interior, as-

pecto que estudia en profundidad Molero de la Iglesia. Se trata entonces para cada individuo de forjarse su propia identidad, una identidad que, por otro lado, no puede pretender que sea totalmente una, unida en su estructura y significado sino totalmente diversa, en equilibrio inestable, en movimiento, dada la suma de la composición de los elementos y que habría que definir como “identidad narrativa”, con palabras de Ricoeur, o como “estética referencial”, con palabras de Eakin, como acertadamente señala Molero de la Iglesia. Solo así puede concluirse que es un individuo auténtico.

En este caldo de cultivo no resulta sorprendente la proliferación de los escritos autobiográficos. De hecho, si observamos lo que nos ofrecen las librerías, el mercado editorial, o si consultamos las listas de libros más vendidos, nos damos cuenta de que siempre figuran en un puesto destacado, no sólo autobiografías en su versión más tradicional, sino también en sus más variadas formas, tales como memorias, epistolarios, diarios, relatos o historias de vida, dietarios, ensayos, apuntes íntimos, autorretratos, confesiones... Es el llamado “memoir boom” que, como manifiesta Francisco Ernesto Puertas Moya, muestra una gran variedad de “modalidades, estilos y perspectivas para abordar el *yo* y acceder al misterio de la vida, al secreto de una existencia” (11). Son los subgéneros o sencillamente, géneros autobiográficos enmarcados en el “macrogénero autobiográfico” (Saiz 35). Es innegable entonces que la invasión del *yo* no obedece tan sólo a una cuestión de moda sino que viene impulsado por otras razones sociales y culturales de más calado.

Acabamos de indicar las manifestaciones más o menos heterogéneas bajo las que prolifera la escritura autobiográfica; unas manifestaciones que tienden a multiplicarse y a adoptar formas nuevas acordes con los tiempos y caracterizadas por constituir categorías vagas, muy amplias, de límites imprecisos, en absoluto cerradas en sí mismas, cuyo estudio no se puede abordar desde las teorías clásicas sobre la poética de los géneros. Por esta razón el análisis de la práctica autobiográfica hoy nos da pistas de cómo se está transformando el quehacer literario. En realidad la experiencia demuestra en nuestros días la dificultad tan frecuente con que se topan los estudiosos a la hora de encontrar el modelo genérico específico en el que encuadrar una obra concreta, muchas veces un producto híbrido que no encuentra su espacio en el listado canónico, más estable y ordenado. De ahí que muchos autores prefieran hablar de formas de la escritura o del discurso autobiográfico para no caer en la “fiebre clasificatoria” (Hernández Rodríguez 38) y fijar unas formas que son vertiginosamente dinámicas y no conocen fronteras. Así lo hemos querido expresar ya

desde el inicio, en el mismo título del volumen, como una declaración de nuestras intenciones con este número.

De hecho algunos de los autores que intervienen en este volumen, como Íñigo Barbancho, Alicia Molero de la Iglesia o Fernando Romera por ejemplo, contribuyen a alimentar en sus artículos este debate sobre los límites y contornos del género autobiográfico, que se movería en un amplio espacio entre modernidad, antimodernidad, postmodernidad, como un claro exponente de los modelos culturales dominantes y en una dirección que iría desde la intimidad y privacidad más individual hasta la exposición pública de esta intimidad.

En el caso de otros autores, como Efrén Cuevas o José Manuel Trabado, sus artículos hacen más hincapié en esa ruptura de fronteras del género, en cuanto que la manifestación autobiográfica se llevaría a cabo desde cauces de expresión en el que la escritura no ocupa el lugar destacado, siendo sustituida o completada por la imagen: cinematográfica, en el caso de Cuevas con su estudio sobre el documental autobiográfico, o el cómic autobiográfico, en el de Trabado. La búsqueda identitaria en estos casos se vería reforzada por la representación de imágenes.

Esta ruptura de fronteras también es observable en el interior del propio género autobiográfico, en sus múltiples manifestaciones, como explican Luigi Patruno y Oswaldo Zavala. Patruno, a través del análisis de las notas y apuntes del escritor argentino Juan José Saer, va a mostrar las posibles conexiones entre estos y la escritura de su novela *Glosa*, lo que le llevará a revisar la noción de intimidad y a considerar estos textos como un subgénero propio del discurso autobiográfico muy próximo al de los diarios. Zavala, por su parte, saca jugo al híbrido genérico de *El arte de la fuga* de Sergio Pitol, para hacer una síntesis del concepto de Occidente contemplado y analizado desde la óptica mexicana.

Ahora bien, en este volumen no solo tienen cabida las manifestaciones autobiográficas más novedosas o problemáticas. Nos encontraremos igualmente con algunas de muy larga tradición literaria como es el caso de las cartas y la autobiografía propiamente dicha. Así, Gabriel Insausti nos descubre una panorámica nueva del mundo literario, cultural y personal de Salinas y Guillén a través de sus epistolarios. Francisco Estévez explica cómo en el Siglo de Oro español la práctica autobiográfica era muy común entre los soldados como una forma de escritura que permitía reivindicar los méritos de estos y por ende, justificar la política militar llevada a cabo en el ocaso del Imperio. En cambio, señala Estévez, la *Vida del capitán Domingo de Toral y Valdés*

supone una excepción a este tipo de escritura, que se reviste de gran modernidad, dado que el autor va a “profundizar en el yo” y va a emprender la tarea de su relato por una “motivación de carácter íntimo”, algo sorprendente en este tipo de escritos áureos.

A la vista entonces de tan amplio panorama podemos preguntarnos: ¿qué une a la variada crítica de textos en este volumen? Sin lugar a dudas podemos responder diciendo que nos encontramos en presencia de textos que, a pesar de todas sus diferencias, evidentes, tienen un punto de convergencia claro: el autor relata su propia vida, o al menos una parte, y deja constancia de alguna forma de su compromiso personal en esta tarea. En definitiva, todos los textos van a estar regidos por una dominante común que siempre estará presente: el pacto autobiográfico, que puede adoptar formas diversas según el tipo de escrito.

Además, la existencia del pacto se revela no solo como un criterio elegido por los autores para circunscribir sus producciones a un determinado género o grupo de textos sino que la elección del pacto obedece, aun cuando sea de forma inconsciente por parte de los autores, a un criterio de necesidad. Así es, en una época, como hemos señalado, en que la sociedad impone a sus individuos la tarea problemática de buscar su identidad para poder definirse como individuos auténticos, el escritor reivindica la autenticidad de su empresa y manifiesta con el establecimiento del pacto, su decisión de llevar a cabo un trabajo identitario. Para el escritor, en efecto, la escritura autobiográfica pasa a ser un reclamo, un espacio de elaboración, de creación, de búsqueda y de reivindicación de su yo, un yo que debe explorar las profundidades de su ser para tratar de descubrir, de componer, de construir o reconstruir su propia identidad.

A ello, en efecto, es a lo que se refería Gusdorf cuando explicaba el concepto de autenticidad que es uno de los pilares sobre los que se debe sustentar la escritura autobiográfica. La autenticidad entendida como una “búsqueda de sí”, como “una participación en la constitución de sí”, como una “tarea”, “un *deber ser* dado al individuo” para poder acceder a una realidad en la que se va a encontrar “armonías y oposiciones, complementariedades, más acá y más allá de las formalizaciones racionales [...] sincretismos y alternancias”. Es decir, solo el pacto permite la búsqueda identitaria que es la que garantiza la autenticidad de los individuos que se ejercitan en una empresa autobiográfica. Por esta razón hemos querido recuperar y traducir un artículo de Georges Gusdorf, titulado “Autenticidad”, que hasta ahora no había sido traducido en español, un clásico de la teoría podríamos decir, para abrir el volumen con una de las cuestiones candentes del debate sobre lo autobiográfico.

De igual modo, siguiendo en esta línea, no podíamos dejar escapar la ocasión que nos brindaba este volumen para ampliar el diálogo sobre identidad y representación en el discurso autobiográfico. Con esta idea y siguiendo con esta práctica autorreflexiva a la que hemos aludido, he querido participar activamente y, convertida en entrevistadora de uno de los estudiosos más conocidos y prestigiosos internacionalmente, Philippe Lejeune, he volcado en algunas preguntas mis propias preocupaciones con el género; el resultado se titula “Tres preguntas a Philippe Lejeune”, y publicamos la traducción que he realizado de esta entrevista.

Por último, dado que se trata de un volumen en torno a la escritura autobiográfica, hemos considerado que podría tener gran interés que fueran los propios escritores o críticos quienes tomaran la palabra y esbozaran sus reflexiones y consideraciones en torno a sus propios actos de escritura autobiográfica o a los actos de escritura autobiográfica de otros autores. Por todo ello hemos decidido incluir una sección titulada “Retazos auto/biográficos”, en la que Antonio Moreno escribe un ensayo autobiográfico; Anna Caballé dibuja un retrato biográfico de Zenobia Camprubí a través de sus diarios; y Philippe Lejeune habla de la escritura de sus propios diarios, pasando después el protagonismo a los autores de los artículos.

En resumen, hemos querido reflejar y recoger visiones distintas en torno a un tema apasionante y característico de nuestra época, y que sin embargo hunde sus raíces en un pasado lejano. Pasado y presente proyectados hacia el futuro encontrarán su eco aquí, la tradición y la más absoluta contemporaneidad, imágenes, dibujos y palabras, textos reflexivos y autorreflexivos, autores de España y de allende los mares, en un todo ecléctico adaptado a la estética de los tiempos. Y todo esto para mostrar el buen nivel, la calidad y la profundidad de la teoría y la crítica sobre la escritura autobiográfica que se hacen en el ámbito hispánico y reivindicar el peso que se merecen a nivel internacional. Con estas contribuciones hemos querido dejar constancia igualmente de la cantidad y variedad de producciones autobiográficas existentes en este mismo ámbito y que reclaman ser más y mejor conocidas, reclaman “visibilidad”, como muy acertadamente señalaba Guy Mercadier (92) rompiendo poco a poco el que podemos calificar como lugar común de la literatura, de que en nuestra tradición tiene poca cabida y poca originalidad este género. Sirva para desmontarlo nuestra humilde contribución.

No quisiéramos terminar sin agradecer a todos los que participaron en las *I Jornadas de Escritura Autobiográfica* celebradas en la Universidad de Na-

varra el 4 y 5 de febrero de 2010 por ser el motor de esta publicación. A todos los que contribuyeron con sus discusiones y entusiasmo por el discurso autobiográfico, muchas gracias. Asimismo, quisiéramos agradecer a los Proyectos de Investigación “El epistolario de escritores del siglo XX como representación de la historia intelectual y cultural”, financiado por el Gobierno de Navarra y “Narrativas y globalización: la autobiografía como mediación cultural”, financiado por la Fundación Universitaria de Navarra, su generosa aportación material que ha hecho posible esta contribución, llamémosla más inmaterial, pero no por ello menos relevante para la comprensión de la vida cultural contemporánea.

Obras citadas

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2006.
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Madrid: Editorial Lumen, 1991.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari (1980). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 1994.
- Fernández Prieto, Celia, y M^a Angeles Hermsilla, eds. *Autobiografía en España, un balance*. Madrid: Visor Libros, 2004.
- Fowler, Alistair. “Genre and Literary Canon”. *Time and the novel*. Princeton: Princeton University Press, 1979. 97-119.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, ed. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Hernández Rodríguez, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo: (La autobiografía de la literatura francesa)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.

- Ledesma Pedraz, Manuela, ed. *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999.
- Loureiro, Ángel, ed. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos* 29. 1991.
- Mercadier, Guy. "Singularidades de la escritura autobiográfica en la España moderna". *Autobiografía en España: un balance*. Eds. Celia Fernández Prieto y M^a Ángeles Hermosilla. Madrid: Visor Libros, 2004. 83-94.
- Molero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España*. Bern: Peter Lang, 2000.
- Molino, Jean. "Les genres littéraires". *Poétique* 93 (1993): 3-28.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto. *Como la vida misma: repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*. Salamanca: Celya, 2004.
- Raible, Wolfgang. "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual". *Teoría de los géneros literarios*. Trad. Kurt Spang. Madrid: Arco/Libros, 1988. 303-39.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira Calvo. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1996.
- Romera Castillo, José, ed. *De primera mano: sobre escritura autobiográfica en España*. Madrid: Visor Libros, 2006.
- Romera Castillo, José. *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor, 1993.
- Saiz, María Pilar. *Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry: entre la soledad y el amor*. Pamplona: Eunsa, 2007.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". Trad. Antonio Fernández Ferrer. *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros, 1988. 31-48.
- Villanueva, Darío. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía." *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor, 1993. 15-31.

La autenticidad

GEORGES GUSDORF¹

Universidad de Estrasburgo

Los especialistas se contentan con determinar unos perímetros etiquetados con cuidado, con los que separan el diario íntimo de la autobiografía, la autobiografía de las memorias o de la novela, etc. Más que seguir a estos clasificadores en sus disputas subalternas, convendría partir de la función de las escrituras del yo y considerar el modo en que cumplen esta función. Aunque en ambos casos la intención sea la misma, hay que poner de relieve la complementariedad de intenciones existentes a través de procedimientos diversos.

Se impone una primera distinción, sea cual sea el modo de expresión elegido: se refiere a la intensidad, a la autenticidad del examen de conciencia. El cuestionamiento del ser personal puede ser más o menos radical: puede poner en duda las razones de ser o las modalidades del ser, o bien contentarse con un acercamiento superficial. Quien anota cada día sus ocupaciones, sus circunstancias, sus estados de ánimo y sus proyectos puede quedarse en la superficie de su existencia, llevado por una natural complacencia en sí mismo que impide toda inmersión en la profundidad. No todo relato de vida escrito por el propio interesado tiene valor autobiográfico de pleno derecho. No se pueden poner al mismo nivel que *Dichtung und Wahrheit*² diez páginas redactadas por un empleado jubilado de la compañía de gas que relatan, desde la infancia

hasta la madurez y vejez, la vida de un hombre honesto y servicial a la empresa. Incluso las memorias en cuatro volúmenes de un general del Imperio no pertenecen a la misma categoría que las *Memorias de ultratumba* (*Mémoires d’Ouvre-Tombe*).³ La diferencia reside en la autenticidad de la problemática inherente a estas escrituras. Militar u hombre político, al autor de las primeras memorias le basta con exponer los diversos puntos de un currículum vitae completo que le otorgue títulos de reconocimiento para la posteridad. Chateaubriand también recorre las vicisitudes de su carrera literaria, política y diplomática, sin dejar de exponer los méritos logrados, con documentación acreditativa. Pero, en su caso, también hay que tener en cuenta otra cuestión: Chateaubriand manifiesta una existencia enfrentada a sí misma que, aun cuando ejerce un papel dentro del mundo de las apariencias, no deja de preguntarse, de desmentirse, de buscarse, de encontrarse y de perderse, en medio del camino en busca de un sentido de la vida que todavía no se ha alcanzado, pero que tampoco se ha abandonado. La obra de Chateaubriand escapa a toda definición: es al mismo tiempo autobiografía, memorias y conjunto de crónicas a la medida de una obra en proceso de realización, autobiografía de la autobiografía. No se debería poner en paralelo con *Dichtung und Wahrheit*, obra mejor compuesta, pero que únicamente evoca la infancia y juventud, ya que termina en el momento en que comienza la carrera oficial del autor. Lo que es evidente es que estas dos grandes obras plantean en toda su amplitud las preguntas clave del destino humano: reflejan el singular diálogo de una gran persona consigo misma a través de las peripecias de una existencia, en la intimidad del corazón y del pensamiento. Se trata de un conjunto organizado a partir de los recursos de un artista que domina con maestría sus posibilidades, que respeta su propio misterio sin pretender desvelarlo nunca.

Asimismo, los grandes diarios íntimos tienen como objetivo una vida personal que se busca con los riesgos que presenta la escritura, sin dispersarse en el detalle ocioso de los horarios. Novalis, tras la muerte de Sophie, roza la inmensidad de su desesperación. Los hombres, pluma en mano, no son iguales, del mismo modo que tampoco lo son cuando se trata de manejar un pincel o un violín. En la tradición europea no ha habido más que un solo Hardenberg-Novalis, una sola Sophie von Kühn, enterrada en la tumba de Grüningen y en el corazón del poeta. No ha habido más que un solo Kierkegaard y un único diario de Kierkegaard. Testimonio de vida, testimonio de una vida en vida, esa escritura cuya materia se convierte ella misma en objeto eleva a la máxima potencia las fuerzas, las debilidades y las inspiraciones del autor. La autobiografía

fía de Benjamin Franklin pesa menos en la tradición de las escrituras del yo que la de Jean-Jacques Rousseau, con una diferencia entre una y otra proporcional al propio genio de sus personalidades.

Nunca se debería perder de vista este parámetro de autenticidad e intensidad cuando hablamos de una u otra categoría de escrituras del yo. *Autobiografía* no debería decirse en plural: no hemos de alinear unas al lado de otras para tratar este asunto globalmente. Cada una es irremplazable, es una verdadera obra, demostración de una verdad diferente a cualquier otra. Esta es la primera de sus virtudes: la validez de un texto no depende de la calidad de la escritura, sino de la calidad del acercamiento que el documento en cuestión lleve a cabo. La intención es revelar la actualidad de una existencia que se está gestando, participar en la manifestación del sentido. La exigencia que desde el interior anima una vida, que sustenta su destino, raramente logra liberarse: la búsqueda de sí quiere ser una participación en la constitución de sí. La identidad de un hombre no es un *ser*, sino un *deber ser* dado al individuo en forma de tarea, como si a cada uno se le proporcionara una existencia en bruto. La obra del vivo consiste, pues, en hacer de ese material un producto terminado.

El conocimiento de sí mismo, sea cual sea el acercamiento elegido, no es una tarea descriptiva, reflejo fiel en el espejo de una realidad ante la que se encuentra la mirada del observador. La coincidencia entre sujeto y objeto impone un saber sin distancia, de carácter no contemplativo, bajo un régimen de implicación mutua entre la facultad de observación y la realidad observada. Auguste Comte negaba la validez del conocimiento de sí por sí: la atención a uno mismo, por el simple hecho de ejercerse, modifica su objeto. Objeción incontestable, pero que parte de la idea errónea de que la realidad que vive un ser humano estaría constituida por todas las piezas, al margen de la conciencia que haya podido tener de ellas. El conocimiento del yo no implica una geografía del espacio interior del mismo modo que la geografía del espacio exterior. El “jardín secreto” que a veces se ha imaginado, lugar del diálogo íntimo de sí consigo mismo, parece concebido sobre el modelo de un huerto de monasterio en el que el ególatra se pasaría en un plácido retiro, mientras recoge de vez en cuando alguna flor.

Ahora bien, el conocimiento de sí requiere una vigilancia activa, una conciencia segunda o primera que intervenga en el devenir de la presencia en sí mismo, en sentido inverso al escape libre del tiempo, para salvaguardar el sentido. El contacto de sí por sí, aunque parezca proceder de una observación contemplativa, impone una intervención reguladora. Diario íntimo y auto-

biografía aplican la voluntad de una recuperación del yo por el yo: quiero saber dónde estoy, adónde voy, y este único deseo supone una ruptura, jalona una inflexión en el seno de mi devenir personal.

Por muy indeterminado que sea, un cierto *deber ser* impone su autoridad en el devenir natural del ser. El tiempo se agota, pero permanece algo del ser conforme esto ocurre: ese algo, ese alguien que se pronuncia *yo*, sin seguridad en su propia estabilidad, en nombre de una permanencia afirmada según el orden lingüístico, a pesar del hecho de que el sujeto en su totalidad está protegido de la erosión de su propia sustancia a través de las edades de la vida, por la vía de un inexorable envejecimiento que acabará con la muerte. Se trata de una situación paradójica que, sin embargo, es asumida tal cual por la mayoría de los individuos, que se dejan llevar por la situación: las condiciones sociales en vigor sugieren, proponen, imponen el transcurso de sus vidas. El discurso establecido, que implica poner en una ecuación lingüística el universo cultural, define de antemano los trámites de inteligibilidad donde cada uno puede encontrar fórmulas adaptables al curso de su vida. Sentido común, sensatez, sabiduría popular –acuñados en aforismos y proverbios de todo tipo– permiten normalmente al individuo constituido encaminarse desde el nacimiento hasta la muerte sin hacerse preguntas: las respuestas se producen antes que las preguntas.

La escritura del yo empieza con la decisión de colocarse fuera del derecho común. “Me propongo escribir la historia de mi vida día a día. No sé si tendré ánimos de completar este proyecto” anota Stendhal el 18 de abril de 1801 en Milán (*Journal*, 455).⁴ Este *Diario* lo mantendrá hasta 1823; al menos poseemos textos que llegan hasta ese año. Stendhal murió en 1842. Hasta su muerte, estuvo obsesionado por la tentación de la autobiografía en todas sus formas, incluida la trasposición más o menos novelada. El comienzo de la *Vida de Henry Brulard* es célebre: “Esta mañana, día 16 de octubre de 1832, me encontraba en San Pietro in Montorio, en el monte Janículo de Roma; hacía un sol magnífico” (*Vie de Henry Brulard*, 37). Le sigue una larga descripción del paisaje arqueológico, “único en el mundo”, entrecortada por referencias a la situación, bastante triste, de sus asuntos amorosos. Después viene esta reflexión:

¡Ah! En tres meses cumpliré cincuenta años. ¡Será posible! ¡Cincuenta! [...] No me ha irritado este inesperado descubrimiento. ¡Torres más altas han caído! Después de todo –me dije a mí mismo– no he ocupado mal mi vida. ¡Ocupado! ¡Ah! Es decir, que el azar no me ha traído demasiadas

desgracias. Porque, en realidad, ¿he dirigido yo lo más mínimo mi vida? [...] Me senté en la escalinata de San Pietro, y allí estuve pensando una o dos horas en esta idea: voy a cumplir cincuenta años; es tiempo más que suficiente para conocerme. ¿Qué he sido, qué soy en realidad? Me avergonzaría decirlo. Me toman por un hombre con mucho ingenio y muy insensible, un interesado, incluso, y veo que he estado constantemente absorbido por amores desgraciados. (38)

Estas conocidas páginas deberían analizarse palabra por palabra, en la imbricación y la recurrencia de esas mismas preocupaciones: “Entonces, ¿qué he sido? No lo sé. ¿A qué amigo, por muy sabio que sea, podría preguntárselo? [...] ¿Será que tengo un carácter triste? [...] ¿He sido yo un hombre de ingenio? ¿He tenido talento para algo?” (39). La meditación en el Janículo se retoma después: “Por la noche, me dije: «debería escribir mi vida; cuando haya terminado –dentro de unos dos o tres años– quizá sepa cómo he sido y cómo he estado, alegre o triste, hombre de ingenio o tonto, valiente o miedoso y, en definitiva, feliz o infeliz»” (40). Objeción: “Sí, pero, ¿y esta espantosa cantidad de *yo* y *mí*? Hay tantos como para poner de mal humor al lector más benévolo. *Yo* y *mí* serían, exceptuando el talento, como el señor Chateaubriand, ese rey de los egotistas” (40). La motivación literaria interviene aquí: Stendhal, que deseaba pedirle la opinión a un amigo, se refiere ahora a un eventual lector y marca las distancias con respecto a Chateaubriand –quien todavía no es el autor de las *Memorias de ultratumba*, sino del *Genio del cristianismo* (*Génie du christianisme*)–. La cuestión del talento literario de Stendhal se inscribe en la problemática de su identidad.

La reflexión que comienza sobre el monte Janículo sigue de esta manera:

No continúo hasta el 23 de noviembre de 1835. La misma idea de escribir *my life* me ha vuelto a venir últimamente durante mi viaje a Rávena; a decir verdad, la he tenido bastantes veces desde 1832, pero siempre me he desanimado por esa espantosa dificultad de los *yo* y los *mí*, que le tienen ojeriza al autor. [...] A decir verdad, no estoy nada menos que seguro de que tengo cierto talento para hacerme leer. En ocasiones, en definitiva, encuentro mucho placer en la escritura. (*Vie de Henry Brulard*, 40)

El tema del éxito literario se encuentra ligado en este contexto a la idea de la muerte y a la obsesión por la supervivencia, por medio de un sabio librero que

publicará la autobiografía stendhaliana, lo cual le aseguró un éxito problemático. “Así pues, mis *Confesiones* ya no existirán treinta años después de haberse impreso si los *yo* y los *mí* molestan demasiado a los lectores. De todas formas, habré tenido el placer de escribirlos y de hacer un profundo examen de conciencia. Además, si tienen éxito, corro la suerte de que en 1900 me lean las almas que yo quiero” (42).

Aquí se subraya la finalidad literaria de la obra autobiográfica. Stendhal es un escritor fecundo en géneros diversos. Una de sus obras maestras, *El rojo y el negro* (*Le rouge et le noir*),⁵ apareció en 1830 y para el año 1835 ya se encontraba a la cabeza de una bibliografía sustancial. Las escrituras del *yo*, según el propio testimonio de Stendhal, tienen un destino escatológico: no pueden ser más que memorias póstumas, con lo que se preserva la cláusula del secreto. Además, están destinadas a que el autor pueda “hacer un profundo examen de conciencia”, lo cual sitúa estos textos en una categoría que no es la de las novelas, ni la de los escritos sobre el arte y los artistas, ni la de los relatos de sus viajes a Italia o Francia. Las obras íntimas son obras reservadas: las dudas del autor al respecto afectan al hecho de que él mismo se cuestiona. Exponer su *yo*, su *mí*, con el riesgo de parecer ridículo o estúpido, es incurrir voluntariamente en una especie de juicio último que, más allá del valor literario del texto, concierne al propio hombre en las entrañas de su naturaleza. De ahí la tentación de ponerse a cubierto llevando la publicación a un futuro en el que el autor no volverá a estar presente. Los autores de textos autobiográficos alegan a menudo que para ellos se trata de moderar la susceptibilidad de las personas que todavía viven. Hay que comprender que la primera susceptibilidad, la que está más expuesta, es la del propio autor. La muerte asegura la impunidad: en todo caso, resguarda al difunto de posibles acusaciones.

La preocupación constante de Stendhal por las escrituras del *yo* atestigua la interconexión de diversas formas que se comunican entre ellas. En particular, el diario íntimo y la autobiografía se completan y tienden a un mismo fin. “Me propongo escribir la historia de mi vida día a día”, esta es la fórmula de 1801: lo importante es la historia de la vida, que puede escribirse día a día, pero también en conjunto. Nacido en 1783, el iniciador de este diario tiene exactamente 18 años en 1801: apenas acaba de salir de la adolescencia. Paseando por el Janículo contempla su vida desde lo alto de los cincuenta años que pronto va a alcanzar, llevando auestas el mismo interrogante. Morirá en 1842: le quedan doce años para vivir y la preocupación del conocimiento de sí le acompañará hasta el final. La *Vida de Henry Brulard* queda inacabada:

Stendhal abandona en 1836 la redacción de sus recuerdos, la cual apenas había llevado a cabo hasta el momento en que las tropas francesas forzaron el paso de San Bernardo para invadir Italia en mayo de 1800. El diario comienza unos meses después, tomando el relevo de la autobiografía; de ahí que se desprenda una impresión de complementariedad inevitable, haya sido o no voluntaria por parte de Stendhal.

Las diversas prácticas de las escrituras del yo se completan y, por lo tanto, pueden esclarecerse mutuamente. Vigny expone esta idea en un fragmento titulado “Memorias y Diario” (“Mémoires et Journal”):

Las inoportunidades de los biógrafos que, lo quiera yo o no lo quiera, desean saber e imprimir mi vida y no paran de escribirme para obtener detalles que yo me cuido de ofrecer; el miedo a la mentira –que siempre he odiado, sobre todo la calumnia–, el deseo de no exponerme como un personaje heroico o novelesco a los ojos de las pocas personas que se ocuparán de mí después de mí: todo esto es lo que me induce a tomar la resolución de escribir mis memorias. Iré desde mi nacimiento hasta este año; después, empezaré un diario que llegará hasta el momento en que la mano que sostiene la pluma deje de tener fuerzas para escribir. (Vigny, *Journal d'un Poète*, día 20/5/1832, 57)

Las “Memorias” y el “Diario” se proponen de un extremo al otro, completándose el uno al otro, como si se tratara de una misma y única empresa. No obstante, a diferencia de Stendhal, Vigny no parece preguntarse sobre sí mismo: las “Memorias” en las que piensa proponen la exposición de una verdad que desde ese momento posee y que presume oponer a versiones inexactas o fantasiosas de su biografía, puestas en circulación por otras personas. La problemática existencial de la autobiografía, tan estremecedora en Stendhal, parece estar aquí totalmente ausente. Quizá sea esta una de las características distintivas de sus “Memorias”. El autor está convencido de que posee su tema y de que es capaz de contar su propia historia como si se tratara de la de un personaje del pasado. Sin embargo, Vigny no es una persona superficial: los interrogantes metafísicos no han dejado de preocuparle, pero en tercera persona más que en primera, como si se preocupase mucho más del destino del género humano que del de Alfred de Vigny. Parece considerarse a sí mismo como una tarea resuelta, a menos que las “Memorias” tratadas en este texto no sean sino una entrada biográfica más o menos desarrollada que se limita a

recapitular hechos objetivos sobre la carrera de un escritor cuya notoriedad lo convierte en un personaje público. En efecto, el texto citado está seguido del proyecto de una entrada de este género, redactada en términos objetivos. El *yo* que se enuncia en ella se presenta en términos históricos sin apenas resonancia de lo vivido.

Más curiosa aún es la referencia a un diario futuro, con el fin de prolongar las “Memorias”: “Empezaré un diario...”. Ahora bien, esta fórmula se lee, con fecha de 20 de mayo de 1832, en el *Diario de un poeta* (*Journal d'un Poète*), que figura entre las obras de Vigny. Iniciado en 1823, este “diario” se prolonga durante cuarenta años. La última indicación que se encuentra data de septiembre de 1863, pocos días antes de la muerte del escritor. Dicho de otro modo, Vigny no considera el *Diario de un poeta*, en curso desde hacía casi diez años, como su verdadero diario. Tampoco le faltaba razón, ya que el *Diario de un poeta* no es más que el título que da el ejecutor testamentario a un conjunto de fragmentos extraídos a partir de unos “setenta cuadernos” que le habían sido legados (Baldensperger, ed., *Œuvres complètes* de Vigny, vol. 2, 872). Además, la sucesión de Vigny constaba de todo tipo de fragmentos, papeles, borradores y agendas de los que diversos editores se han servido para enriquecer el *Diario de un poeta*. Es un ejemplo significativo –y lejos de ser el único– de publicaciones infieles de escrituras íntimas en las que probablemente el autor habría rechazado reconocerse. Este supuesto diario no propone más que una serie de notas y reflexiones, proyectos de obras que iba a escribir. Todo esto es muy interesante y proporciona preciosas indicaciones para la comprensión del pensamiento de Vigny y la interpretación de sus obras, pero no se trata de una crónica de la vida privada, unida a la profundización y al dominio de uno mismo, como el diario de Kierkegaard o el de Amiel.

Los fragmentos extraídos de los registros de Leonardo da Vinci o de Lichtenberg, o los *Pensamientos* (*Pensées*) de Joubert no son los diarios íntimos de sus autores, aunque estas publicaciones recopilen notas ordenadas cronológicamente. Un diario propiamente dicho responde a la fórmula de Stendhal: “Me propongo escribir la historia de mi vida día a día”. Es decir, ha de ser la historia de una vida según el devenir cotidiano, y no la sucesión de reflexiones desgranadas en el azar de los días, donde cada una de ellas lleva en sí misma una verdad propia, pero no explícitamente ligada a la inteligibilidad intrínseca de la existencia: serían frutos del azar, digresiones a lo largo del camino de la vida. El autor de un diario está preocupado por sí mismo, habla de sí sin cesar, mientras que el autor de los *Pensamientos* habla de otra cosa. Por

tanto, el criterio del diario íntimo, en el sentido propio del término, sería, así pues, la exposición del redactor por sí mismo, la vigilancia del cuestionamiento de sí. Ciertas anotaciones pueden separarse de este gran eje, pero la gran masa responde a la inquietud primera de marcar los surcos de una vida, de buscar la verdad propia de una existencia que ha prometido cumplirse a través de la diversidad de los hechos, de los acontecimientos y compromisos en los que una vida se dispersa.

En lenguaje bergsonian, la autobiografía expone un diálogo entre el yo superficial, que queda a la suerte de las ocurrencias cotidianas, y el yo profundo, que vigila las profundidades donde se sentencian los valores y las constantes del ser personal. El supuesto diario de Vigny no es, en realidad, uno solo: está emparentado con los diarios de Goethe o las recopilaciones de las *Cosas vistas* (*Choses vues*) de Victor Hugo. Por el contrario, Stendhal redactó un diario íntimo, del mismo modo que Benjamin Constant. Lo paradójico es que la dimensión metafísica está constantemente presente en Vigny en el conjunto de su obra, mientras que Stendhal, formado en el empirismo de la escuela ideológica francesa, se nos ofrece a nosotros, desde el punto de vista antropológico, como un espíritu mucho más ligero, en busca constante de un placer y de una felicidad que se esfuerza por obtener con la intercesión de las mujeres amadas, el disfrute musical y satisfacciones menores en las que la vanidad ocupa el lugar más importante. Igualmente, los amores excesivos de Benjamin Constant, sus fortunas y, sobre todo, sus infortunios adquieren en sus escrituras íntimas una importancia desmesurada, lo cual contrasta con la gran sabiduría política y religiosa que profesa en otras obras.

Por ello, la práctica del diario conviene de forma particular a personalidades débiles e inseguras de sí mismas, y aquellas que sienten la necesidad de una constante llamada al orden, opuesta a todo tipo de súplicas y tentaciones de la vida mundana. Amiel, Tolstoi, Kafka, mucho menos superficiales e, inoportunamente, mucho menos vanidosos que Stendhal, también confían a sus diarios el deseo de resistir a las diversas formas de disipación que reciben –disipación social y moral, pero también disipación del mero pensamiento, amenazado con escaparse de sí–. De ahí la necesidad de escrituras día a día destinadas a mantener el rumbo de lo único que es necesario. La empresa autobiográfica expone una obra de rememoración, no solo del pasado vivido, ni siquiera del presente en curso, día a día, sino con mayor profundidad: una rememoración existencial del ser profundo de cada uno, en el sentido de un voto que compromete en sus distintas fases el devenir de la existencia. La amenaza

más grave es la del olvido de sí, la de dejarse llevar, contra lo que el autor del diario no deja de ponerse en guardia a lo largo de su vida, al modo de Tolstoi. Esta exigencia fundamental inspira la práctica de las escrituras íntimas en las épocas de cristiandad. El fiel, para derrotar su propia incredulidad amenazante, se da cita cada día ante Dios a través de la obligación de un examen de conciencia escrito. Quien está seguro de sí mismo, a resguardo de toda debilidad, no necesita recurrir a este tipo de llamada al orden. El diario íntimo no propone la expresión de una personalidad fuerte, sino una personalidad débil que, consciente de sus carencias, trata de remediarlas a través de la disciplina libremente consentida de una invitación a confrontarse de sí a sí, de un juicio que cada día mide las aberraciones y los desajustes que el sujeto ha cometido. Poco importa que el vocabulario utilizado sea teológico o simplemente moral: la intención profunda es la misma, a pesar de los cambios que se hayan producido en la forma.

Así, la escritura autobiográfica no se sitúa en el campo de la observación psicológica: expone la puesta en práctica de una axiología, una voluntad de rectificación, bajo la invocación de una autoridad reconocida. Más allá del lenguaje empleado, es importante reconocer las intenciones. Sartre, que utilizó el tiempo de su ocio militar para redactar un extenso diario personal durante el invierno 1939-1940, analiza con pertinencia el *Diario* de Gide, cuyas intenciones latentes reconoce a través de su formación personal:

Ayer, hojeando de nuevo el diario de Gide, me quedé sorprendido de su aspecto *religioso*. Se trata, en primer lugar, de un examen de conciencia protestante y, después, de un libro de meditaciones y oraciones. Nada que ver con los *Ensayos* de Montaigne, el diario de Goncourt o el de Renard. En el fondo, es la lucha contra el *pecado*, y el diario se presenta muy frecuentemente como uno de los humildes medios, uno de los humildes ardidés que le permiten a uno ser astuto en contra del demonio. (*Les carnets de la drôle de guerre*,⁶ día 1/12/1939, 89)

Según el testimonio de Sartre, el diario de Gide se inscribe, pues, en la tradición mayor de las escrituras del yo. Sin duda, hay que reconocerle también su carácter de memorial de escritor,

pero la armadura sigue siendo religiosa. De ahí la austeridad de este diario y, automáticamente, su carácter sagrado. Al mismo tiempo, es el dia-

rio de un clásico, es decir, que tiene en sus manos un libro de relectura y meditaciones a propósito de esas relecturas. [...] No se trata de que el cuaderno sea el reflejo de una vida. Es una especie de repertorio religioso y clásico, un libro de cuentas morales, con una página para el crédito y otra para el débito. Y casi cada nota, más que una fiel transcripción de un acto o de un sentimiento, es ella misma un acto. *Acto* de oración, *acto* de confesión, *acto* de meditación. (90)

Todavía más adelante señala Sartre “el papel del ejercicio en Gide, ejercicio literario, ejercicio de pensamiento, ejercicios de piano” (día 3/12/1939, 119), lo cual sitúa este uso del examen de conciencia según la dimensión del *deber ser* más que la del *ser* propiamente dicho. Característico es el cuidado con el que Gide elige los cuadernos a los que confiará sus escrituras. Sartre tuvo conocimiento de un diario en el que su bisabuelo inscribía los acontecimientos familiares, así como ciertos comentarios que se dirigía a sí mismo:

Sentíamos que la escritura tenía un papel mágico: fijar, grabar las fórmulas y las fechas, protegerlas ante el olvido, darles una especie de pompa. Este tipo de cuaderno deriva en pancartas que se colocaban en las paredes de los protestantes, adornadas con máximas piadosas, del mismo modo que el arte de los misterios deriva de las vidrieras. En el fondo de todo, está la idea de *grabar* y un sentimiento místico y profundo que parecía remontarse a los orígenes de la escritura. Encuentro este sentimiento en Gide atenuado, civilizado, pero real... (día 3/12/1939, 115)

Nos encontramos ante unas observaciones perspicaces, que remiten a las tradiciones maestras del diario íntimo en Occidente, aún más interesantes cuando intervienen en el diario que lleva a cabo el propio Sartre: el diario de Gide se refleja en otro diario, redactado por un escritor no menos importante, entrenado así para tomar conciencia, por comparación, de sus propias motivaciones. Primera diferencia: el diario de Sartre es ocasional, medio de expresión impuesto por las circunstancias. Llamado a cumplir el servicio militar, Sartre es susceptible de perder el tiempo en la inacción forzada de la “extraña guerra”⁷⁷: no le es posible dedicarse a un trabajo seguido sobre un tema dado. La única herramienta para lograr una vida intelectual y espiritual es escribir cartas a Simone de Beauvoir (ver Sartre, *Cartas al Castor –Lettres au Castor–*), y un diario, con un abundante y extraordinario día a día renovado.

Por consiguiente, comparando sus escrituras con las de Gide, Sartre se convence de que su empresa está exenta de ética y de teología: su diario es un memorial de carácter histórico y social, esencialmente un documento, “el testimonio de un burgués de 1939, movilizado, sobre la guerra que le obligan a hacer. Y yo también escribo cualquier cosa en mi cuaderno, pero con la impresión de que el valor histórico de mi testimonio lo justifica. [...] Mi diario es un testimonio que vale por millones de hombres. Es un testimonio *mediocre* y, en ese sentido, incluso *general*” (*Les carnets de la drôle de guerre*, día 1/12/1939, 90-91). Sartre pretende estar exento de los prejuicios morales y religiosos que rechaza en Gide; en su caso, no hay ni humildad ni intimidad siquiera: “es un diario pagano y orgulloso”. Pero, después de haberse distanciado del patrimonio espiritual del que reniega, después de haber anunciado la muerte de Dios en sus escrituras íntimas, Sartre añade comentarios aparentemente contradictorios: “este diario –dice– es un replanteamiento de mí mismo” (91), lo que no concuerda con la idea de un puro testimonio documental, una descripción objetiva de una situación concreta.

Para mantener las distancias frente a Gide, Sartre se defiende:

Este replanteamiento no lo hago lamentándome desde la humildad, sino fríamente y con el objetivo de progresar. Nada de lo que escribo es un acto en el sentido en el que hablaba antes de los actos de Gide. Son grabaciones y, al escribirlas, tengo la impresión –falaz– de dejar detrás de mí lo que escribo. Nunca me he avergonzado, nunca me he sentido orgulloso. Casi siempre hay un desajuste entre el momento en el que siento y el momento en el que escribo. Por lo tanto, en esencia se trata de pasar a limpio, salvo, tal vez, en algunos casos en los que el sentimiento ha dirigido de un solo impulso mi escritura. Al escribir, trato de constituir una base sólida y cristalizada como punto de partida. [...] Mis notas “confesionales” tienen el mismo objetivo: ayudar a mi ser presente a zambullirse en el pasado. En esto hay una parte de ilusión, pues no basta con denunciar una constante psicológica para modificarla. Pero, al menos, esto dibuja líneas de posible cambio. (92)

El vocabulario de este último texto es incompatible con la tesis de un testimonio objetivo, de un documento acerca de la experiencia vivida por millones de movilizad@s. Se trata de “progresar”, de “pasar a limpio”, de constituir una base “como punto de partida” según “líneas de posible cambio”. Estas in-

dicaciones remiten a un proyecto ético: *pasar a limpio* evoca una acción del yo sobre el yo, es decir, una *ascesis*, retomando la palabra que Sartre aplicaba a Gide. Sartre rechazó a Dios y al diablo, cuya presencia latente señala en el diario de Gide. “Desde los orígenes –dice– he tenido una moral sin Dios, sin pecado, pero no sin mal” (92). Por supuesto, el autor de los *Cuadernos de guerra* (*Carnets de la drôle de guerre*) tiene derecho a denunciar las remanencias religiosas de los escritos de Gide, y a convencerse de que ha roto definitivamente con el “retraso” teológico. Sin embargo, a partir de su propia confesión, la preocupación moral –el sentido de los valores y del servicio a su causa– sigue estando presente en su pensamiento. Por lo tanto, le resulta bastante difícil desmarcarse de lo que dice:

La preocupación de Gide no es conocer, sino reformar. [...] Gide se observó constantemente a sí mismo y se puso en movimiento siempre en el plano reflexivo. En ocasiones, incluso, se repiten las reflexiones. Pero nunca es psicólogo, su objetivo nunca es constatar pura y simplemente. La preocupación original es moral (118).

Así, “el diario se asemeja [...] de manera provocadora a las obras morales del pastor Wagner. [...] Es la pancarta protestante colgada sobre la cama, que recrimina”. Y Sartre subraya la oscilación constante entre dos temas: “Lo cierto es lo que soy; [...] lo cierto es lo que quiero ser”. El diario de Gide, observa aún Sartre, es “una herramienta de recuperación”: se trata de un “ejercicio de escritura espontánea” que el autor se impone a sí mismo para no perder la práctica (117).

Todas estas sagaces indicaciones atestiguan que los dos escritores no están tan alejados el uno del otro. Los ejercicios de escritura espontánea de Sartre en los acantonamientos alsacianos son todavía más impresionantes que los de Gide: él mismo también se impone escribir página tras página, sobre todo y sobre nada, para mantenerse en estado de vigilia, de disponibilidad mental en mitad de tiempos difíciles. A su libertad queda, por supuesto, odiar los preceptos infantiles del pastor Wagner, que lo hostigaron en sus años de juventud. Aunque es partidario de otra moral, esta otra moral es también una moral, y la intención de “reconquistar” preside los *Cuadernos de guerra* del mismo modo que en el caso de Gide. En cuanto a la presencia o ausencia de Dios, Stendhal, agnóstico convencido, redactó un diario íntimo cuyas intenciones éticas, según la propia línea del redactor, y su sentido de la vida, se encuen-

tran constantemente presentes. La problemática de las escrituras del yo, aun cuando está muy marcada por la espiritualidad cristiana, no podría terminar siendo prisionera de esta.

La tradición del diario no se ha perdido, aunque motivaciones idénticas puedan expresarse con un vocabulario diferente. La presencia o ausencia de referencias teológicas no constituye el hecho más significativo del diario. Las escrituras del yo constituyen un cuestionamiento de sí, una búsqueda de sí, un intento de mantener cierta orientación dogmática a través del tiempo, aun cuando la disciplina en cuestión se reduce a la voluntad de una disciplina que no logra definirse de manera precisa. Aquí, la idea de *disciplina* no remite a una escuela cualquiera de espiritualidad o a la obediencia religiosa: se trata de una realidad más elemental, cuya primera afirmación consistiría en la noción de un yo, titular de una historia personal, que habría que reconstituir desde el principio hasta el final: es decir, no vivir en estado de vagabundeo o de anarquía.

“Me propongo escribir la historia de mi vida día a día”: Stendhal comienza con la afirmación de un yo sujeto, titular de una historia de vida, algo que, sin embargo, no está de más señalar si tenemos en cuenta a los empiristas y, por ejemplo, a Hume, que niega la existencia de un yo permanente que avala la unidad de una vida. Al final del fragmento *Memorias y Diario*, citado más arriba, Vigny inscribió unas notas autobiográficas, empezando de esta manera: “Nací en Loches, pequeña ciudad de Touraine” (*Journal d'un Poète*, 57). Comienzo obligado. Rousseau: “Nací en Ginebra en 1712, hijo de Isaac Rousseau, ciudadano, y de Suzanne Bernard, ciudadana” (*Confessions*, vol. 1, 6). El segundo capítulo de las *Memorias de ultratumba* se titula “Vengo al mundo” (vol. 1, 16), tras lo cual se puede leer esta indicación: “He aquí mi fe de bautismo” (17), que lleva la fecha de 4 de septiembre de 1768.

Se puede plantear la cuestión de qué significa exactamente el *yo*, el *je*, convención lingüística imposible de evitar en francés. Rousseau se identifica con el niño nacido en Ginebra en 1712 y Chateaubriand no duda de que él es el mismo François René registrado en Saint-Malo como venido al mundo el 4 de septiembre de 1768. Pero Chateaubriand redacta su texto en 1811, con 44 años, y Rousseau ya ha superado los cincuenta cuando se pone a redactar las *Confesiones*. Entre el pequeño ser venido al mundo en la fecha indicada y su autobiografía se intercalan numerosos años de formación de una personalidad. Las escrituras del yo postulan la unidad y la identidad del yo, de principio a fin de su historia. Ahora bien, el nuevo nacido es una individualidad embrionaria, y el niño que juega en el arenal de Saint-Malo no ha de identi-

ficarse pura y simplemente con el soldado en disponibilidad que cuenta su vida retirado en la Vallée aux Loups, decidido a seguir su relato hasta la penúltima hora, sin dudar lo más mínimo que, a lo largo de la historia, será el mismo François René de Chateaubriand: quien he sido, quien soy y quien seré no son más que uno. La permanencia del individuo proporciona, en las escrituras del yo, la unidad contable, como si la personalidad del narrador pudiera imponer su ley sobre las vicisitudes de la historia y sobre las incoherencias de los acontecimientos.

Quien se dispone a alcanzar el conocimiento de sí mismo por medio de la escritura comienza su búsqueda constatando que él no se conoce a sí mismo y que debe remediar esta situación inadmisibles. Esta empresa se funda sobre el presupuesto de un éxito posible: debo desvelar ante mis propios ojos lo que yo soy, manifestar mi esencia y rectificar las incoherencias de mi *ser* en función de este *deber ser*. A fuerza de clarividencia y tenacidad, lograré reconquistar el sentido de mi vida, hacerla transparente, dócil a las consignas de mi inteligencia y de mi voluntad moral. Aunque hay que volver a empezar día a día, año tras año, la empresa de esta reconquista contra todas las debilidades, mi vida tiene un sentido. Elucidar ese sentido está a la par que imponerlo: la investigación no se puede separar de la conquista. Me doy a mí mismo como una carga de la que soy responsable ante Dios, ante el orden del mundo o ante mí mismo. Poco importa la naturaleza de la autoridad en cuestión. En todos los casos, las escrituras del yo remiten a una antropología del proyecto: el programa impuesto desarrolla el tema de una creación de sí mismo para sí mismo. Esta idea puede evocarse inocentemente en las humildes formas del diario íntimo; y, en las obras maestras de la autobiografía, esta culmina con la puesta en práctica de la virtud de estilo. El prestigio literario del gran escritor contribuye a magnificar esta creación de sí mismo gracias a los poderes del arte, aplicados a la transfiguración de la realidad.

Las escrituras del yo, en la variedad de sus formas, no tienen la intención de presentar al hombre tal y como es, según los principios de una especie de psicología clínica: tienden a constituirlo, o a reconstituirlo a su semejanza, según la vocación de los valores religiosos, éticos o estéticos fundadores de su ser auténtico. El redactor no se ve en modo indicativo, sino en el modo optativo o incoativo. Los remordimientos y los arrepentimientos, las acusaciones, recriminaciones y lamentos, abundantes en los diarios íntimos, presentan la contrapartida de una exigencia frustrada. La descripción fenomenológica, a veces repetitiva, en forma de obsesión sin fin –contrapartida de una afirma-

ción ontológica-, remite a un orden de trascendencia al que la persona pronuncia su adhesión. El yo que sostiene la pluma, como también el *yo* en cuestión, nacido tal día de tal año en tal lugar, son relevos de otro yo, a la vez inteligible e inaccesible en su pura esencia, al que aspiran e imploran los comportamientos torpes de la individualidad empírica. La escritura del yo presupone un ensayo de rehabilitación, el esfuerzo de subsanar el desfase entre una realidad mediocre y la exigencia de una idealidad que acusa a aquella de insuficiente. En los antiguos tiempos de la Cristiandad, hoy olvidados, el fiel mantenía una relación regular con Dios, decía sus oraciones a una hora fija, iba también a una hora fija a la capilla para recogerse, por la mañana o por la noche: es decir, el fiel redactaba un informe de lo cotidiano a lo divino en el que se abría totalmente a la verdad de Dios. Las escrituras del yo, contengan o no referencias religiosas explícitas, inscriben en la vida cotidiana situaciones análogas. El individuo efectúa movimientos para recobrar el control de sí mismo, agruparse y encontrar el sentido de lo esencial, escapando por un momento de las servidumbres, divergencias y distracciones de la vida cotidiana.

Este carácter dogmático de la tradición de las escrituras del yo contrasta con el debilitamiento actual de todas las formas de espiritualidad, que conlleva la desaparición de la disciplina personal. El laxismo moral engendrado por la descristianización supone una indiferencia general respecto a las exigencias éticas: de ahí la desaparición de los ejercicios que estas suscitaban. La preocupación por edificarse uno mismo se ve sustituida por la complacencia en uno mismo, y la práctica de las escrituras del yo se reduce a un género literario de moda. Diario y autobiografía han perdido su sentido para convertirse en categorías de expresión de lo novelesco, a las que se recurre aún más fácilmente cuando la materia autobiográfica se encuentra al alcance de la mano y dispensa de ir a buscar más lejos, o de ejercitar la imaginación. Pero el “género literario” contemporáneo, por muy abundante que sea en cuanto a producciones variadas, no es más que una forma de ficción entre otras, y los libros de este tipo, en los que el autor se contenta con presentarse a sí mismo en su libre imaginación, no deberían figurar bajo el nombre de las auténticas escrituras del yo.

Si se admite la existencia de un segundo plano común de una estructura dogmática del yo, esta armadura ontológica no es cuestionada de manera idéntica por el *diario* que por la *autobiografía*. Esta última pretende manifestar la verdad global de una vida en su conjunto o, al menos, en sus partes más decisivas. La búsqueda del sentido está relacionada con los grandes conjuntos de la vida individual, lo cual obliga al redactor a tener perspectiva en relación con su

existencia pasada, remontándose hasta las profundidades de su ser. El examen de conciencia se lleva a cabo bajo la forma de un cuestionamiento del uso del tiempo global de una existencia. Benjamin Franklin y Goethe detienen el relato en el momento en el que llegan a la edad de la madurez: sin duda, estiman que lo esencial ya lo han adquirido; sus vidas han tomado sentido gracias a una elección de sí por sí mismos, y el resto de sus días se conformarán a partir de unas orientaciones ya adoptadas. En general, una autobiografía restringida a un tramo cronológico determinado puede extrapolarse: indica el hogar de una verdad cuyo sentido se extiende más allá de los límites del período considerado, hasta la totalidad de la existencia que dirige.

La verdad de la autobiografía supone, por tanto, un largo radio de acción. Una vida se agrupa para parecerse a sí misma en un voto de fidelidad, y, generalmente, con la satisfacción del deber cumplido, del que procede el carácter apologético de este tipo de escritos. La personalidad hace su recuento: pretende lograr un saldo positivo. *Apologia pro vita mea*. En 1847, con 43 años, George Sand comienza la redacción de la *Historia de mi vida* (*Histoire de ma vie*):

No creo que haya orgullo e impertinencia en que alguien escriba la historia de su propia vida, y menos aún en elegir entre los recuerdos que esta vida nos ha dejado, aquellos que nos parece que merece la pena conservar. Por mi parte, creo cumplir con un deber, que incluso llega a ser bastante pesado, pues no conozco nada más difícil que definirse y resumirse como persona. El estudio del corazón humano es de una naturaleza tal que cuanto más se absorbe, más claro se ve; y, para algunos espíritus activos, conocerse es un estudio fastidioso y siempre incompleto. Sin embargo, lo llevaré a cabo. Siempre lo he tenido delante de mis ojos, siempre me he prometido no morir sin haber hecho lo que siempre he aconsejado a los demás: un estudio sincero de mi propia naturaleza y un examen atento de mi propia existencia". (Sand, *Histoire de ma vie*, 5)

La *Historia de mi vida* se publicó en 1854-1855: George Sand vivió hasta 1876. Su autobiografía es una obra de madurez que no cubre más que una parte de la existencia de la autora. George Sand expone en esta ocasión lo que piensa de la problemática del género. Una de sus intenciones es rectificar los errores y absurdos que biógrafos mal informados o malintencionados han extendido con su nombre: Alfred de Vigny, como hemos dicho antes, expresaba preocupaciones semejantes. George Sand observa lo siguiente:

He dejado publicar con mi nombre un buen número de biografías llenas de errores tanto elogiosos como censuradores. [...] Después de que me hayan preguntado los autores de estos relatos y de que me hayan solicitado información que me gustaría proporcionar, me he acercado a tal grado de apatía que he llegado a negar los datos más sencillos a personas condescendientes”. (5-6)

Dicho de otro modo, el escritor, personaje público, es moralmente responsable de no ocultar al público elementos que respondan a una curiosidad legítima. El peligro, en cambio, está en

ese entusiasmo por uno mismo que corre el riesgo de apoderarse de la autobiografía. “Cuando nos acostumbramos a hablar de nosotros mismos, con facilidad llegamos a jactarnos, y esto ocurre, muy involuntariamente, sin duda, por una ley natural del espíritu humano, que no puede abstenerse de embellecer y de elevar el objeto de la contemplación” (5-6). Sospecha de narcisismo: “ciertamente es imposible creer que esta facultad de los poetas que consiste en idealizar su propia existencia y hacer de ella algo abstracto e impalpable sea una enseñanza muy completa. [...] Siempre he encontrado de mal gusto no solo hablar mucho de uno mismo, sino también hablar mucho tiempo con uno mismo. Hay pocos días, pocos momentos en la vida de los seres ordinarios en los que sea interesante o útil su contemplación”. (7)

Estas objeciones previas no son decisivas ni disuasivas. La escritura autobiográfica debe considerarse como un *deber* hacia uno mismo y hacia el prójimo:

Muchos seres humanos viven sin darse cuenta seriamente de su existencia, sin comprender y casi sin indagar acerca de cuáles son las miras de Dios respecto a ellos, en relación con su individualidad, del mismo modo que en relación con la sociedad de la que forman parte. Pasan entre nosotros sin darse a conocer, porque vegetan sin conocerse y, aunque su destino, por muy mal desarrollado que esté, siempre tenga cierto grado de utilidad o de necesidad conforme a las miras de la Providencia, es inevitablemente cierto que la manifestación de sus vidas queda incompleta y moralmente infecunda para el resto de los hombres. (8-9)

Este lenguaje es el propio de la tradición teológica y providencialista a la que Sand, espiritualista en el sentido romántico del término, pero no devota de un cristianismo positivo, se afilia con total naturalidad. La autobiografía debe comprenderse como un testimonio de “solidaridad” hacia los demás. “Todas las veces que un individuo se encuentra investido con el don más o menos desarrollado de manifestar su propia vida, ha sido arrastrado a ello por el deseo de sus prójimos o por una no menos poderosa vía interior. Así, le ha parecido cumplir con una obligación”. Obligación de dar testimonio de los acontecimientos y los encuentros de los que uno se ha beneficiado, obligación también de “contar la vida interior, la vida del alma, es decir, la historia de su propio espíritu y de su propio cuerpo, con vistas a una enseñanza fraternal”. Ahí puede haber “un estímulo, un apoyo e incluso un consejo y una guía para los demás espíritus, que son alentados en el laberinto de la vida” (9). Existe una ejemplaridad en la vida espiritual, cuyas experiencias y pruebas se pueden transmitir de un individuo a otro: el trabajo espiritual de edificación de sí por sí puede beneficiar al otro. “El relato de los sufrimientos y de las luchas de la vida de cada hombre es, por tanto, un aprendizaje conjunto: sería el saludo de todos si cada uno supiera juzgar lo que le ha hecho sufrir y conocer lo que le ha salvado” (10).

Acerca de esta cuestión, George Sand rinde homenaje al “sublime” libro de las *Confesiones* de San Agustín, pero ataca a las *Confesiones* de Rousseau, escarapate de una psicología pervertida, tanto cuando se acusa como cuando inoportunamente se exalta a sí misma. El “admirable libro de las *Confesiones*” está repleto de malos ejemplos, que no deben, sin embargo, suponer un obstáculo para los justos homenajes debidos al genio de Rousseau. La autora de la *Historia de mi vida*, en la plenitud de la madurez, y por mucho que su genio personal no la lleve a abstracciones metafísicas, cree que está en condiciones de redactar el balance de su existencia, consciente de haber puesto lo mejor de su parte para dar sentido a su vida, y aprender lecciones destinadas a los lectores. La autobiografía es un deber con uno mismo, al mismo tiempo que un deber con el otro: no solo es necesaria, es, además, posible, y George Sand redactó la suya con la satisfacción del deber cumplido.

Veinte años después de haber escrito las páginas que acabamos de citar, George Sand, en septiembre de 1868, relee unos textos que había escrito en otro momento de su vida, y marca distancias respecto a ellos:

Todo eso me parece hoy enfático. Creía, sin embargo, que lo hacía de buena fe. Me imaginaba resumiéndome. ¿Podemos resumirnos? ¿Pode-

mos conocernos? ¿Acaso alguna vez llegamos a ser ALGUIEN? No sé nada más. Me parece que cambiamos de día en día y que, al cabo de unos años, somos seres nuevos. Por mucho que busque en mí, ya no encuentro nada de esa persona ansiosa, agitada, descontenta de sí misma, irritada con los demás. Sin duda, tenía una ilusión de *grandeza*. Era la moda de aquellos tiempos: todo el mundo quería ser grande y, como no lo éramos, caíamos en la desesperación. Tuve que hacer mucho para ser buena y sincera. Aquí estoy ahora, muy anciana, plácidamente en mis sesenta y cinco años. Por avatares del destino, tengo mucha mejor salud y estoy mucho más fuerte y ágil que en mi juventud. [...]. Estoy completamente tranquila, llevo una vejez tan tranquila en el espíritu como en la realidad. [...] Un único lamento: el género humano, que va mal, las sociedades, que parecen volver la espalda al progreso. [...] Ya no vivo en mí. Todo mi corazón ha pasado a mis hijos y a mis amigos. (*Sketches and Hints*, 630-31)

Con veinte años de distancia, la autora de la *Historia de mi vida* perdió la gran seguridad que había demostrado redactando el libro de sus recuerdos. Se cuestiona el postulado de la unidad y de la identidad del yo: “¿Acaso somos alguien? [...] Cambiamos de día en día y, al cabo de unos años, somos seres nuevos...”. Se trata de una denuncia de esa autobiografía que asegura la permanencia del mismo sujeto desde el nacimiento hasta la muerte. El envejecimiento podría ser la causa de la modificación de la personalidad, pero se producen cambios de este tipo desde la primera infancia hasta el final de la existencia. La autobiografía pretende definir una permanencia del ser individual, percibido y agrupado en función de un punto medio determinado arbitrariamente, que solo existe en la realidad. La historia de esa vida presupone la unidad de la vida, pero la esquematización del tiempo vivido es una desnaturalización y una negación del propio tiempo vivido. Afirmar que una existencia es coherente en función de un mismo eje de inteligibilidad es sobrepasar los límites de lo que puede afirmarse legítimamente.

Sainte-Beuve, crítico de primer rango, aficionado a contemplar las vidas ajenas, apuntaba un día: “¿Quién puede decir la última palabra de los demás? ¿La sabemos de nosotros mismos? A menudo, si me atrevo a decirlo, no hay un fondo verdadero en nosotros, solo hay superficies hasta el infinito” (*Portraits littéraires*, vol. 3, 328-29). Aquí se anuncia la imagen de las capas de la cebolla, en la que una oculta a la siguiente. El propósito de la autobiografía es revelar la manifestación de una vida cautiva en un libro cerrado, lo que su-

pone la negación del futuro. La George Sand de 1847 no tiene derecho a tomar la palabra en nombre de la George Sand de 1868 y viceversa. En buena lógica, el relato de una vida no debería finalizar hasta el final de esa vida, de ahí la contradicción inmanente de este tipo de libros: la exigencia de unidad controla la concentración del sentido, lo cual obliga a una selección que elimina los aspectos que no concuerdan con el proyecto principal. La autobiografía no puede ceder a las súplicas de las contradicciones íntimas, del pluralismo inherente a una existencia, la cual nunca escapa a las súplicas de las disonancias y las discordancias. El autor debe adoptar una actitud, inmovilizarse en la fórmula de vida en la que haya elegido asentarse. El Newman de la *Apolo-gía* parece desde la infancia encaminado a volver al redil romano. En esa dirección concuerdan todos los estímulos de su vida. ¿Por qué un ser ha de estar condenado a la unidad?

La autobiografía comienza por el final, al modo de una cuenta atrás cuyo desenlace está fijado de antemano. El redactor conoce la última palabra, el final se proyecta al principio. Su ilusoria progresión cronológica oculta una retrospección: el relato termina donde comienza, en el momento presente del redactor. Goethe publicó las tres primeras partes de *Dichtung und Wahrheit* entre 1812 y 1814; la cuarta apareció en 1833, tras su muerte. El libro lo redactó cuando tenía cerca de sesenta años: recuerdos de infancia y de juventud, los añorados viejos tiempos y los amores infantiles, estudios e idilios, los amigos y las amigas, los buenos compañeros. Una felicidad continua impregna el relato, en el que interviene todo tipo de figuras graves y pintorescas, en ese tiempo de fermentación que fue para Alemania la edad de los genios. El joven Goethe, desprovisto de preocupaciones materiales, parece digno de la gran fortuna que la vida le reserva, capaz de transfigurar la sucesión de los días: *Dichtung und Wahrheit*.

En enero de 1824, Eckermann anota las palabras de Goethe, que en esa época se ocupa de prolongar el relato de su existencia más allá del período de formación evocado en *Dichtung und Wahrheit*. Olvidado de la atmósfera de felicidad que inundaba esta obra maestra, parece volver a cuestionar el sentido global de su existencia:

Siempre me han alabado por haber recibido un singular favor de la fortuna; pero tampoco me quejaría y me abstendría de injuriar contra el curso de mi destino. En el fondo, en realidad, no ha habido sino penas y trabajo, y bien podría afirmar que, durante mis 75 años, no he tenido cua-

tro semanas de verdadera satisfacción. Ha sido la eterna rotación de una piedra que continuamente se quiere volver a levantar. Mi diario hará inteligible lo que oigo por ahí. Se me ha exigido demasiado en todos los sentidos. Mi única verdadera felicidad ha sido mi sentido de la poesía y mi poder de creación. Pero no he encontrado más que problemas y obstáculos en mi situación social. (Eckermann, día 27/1/1824, vol. 1, 60)

No sería oportuno reprochar al Goethe de las *Conversaciones* el hecho de no encontrarse completamente de acuerdo con el Goethe de *Dichtung und Wahrheit*: en primer lugar, porque uno de los derechos del hombre es el derecho a contradecirse. Quizá se le suela negar a la autobiografía el disfrute de este derecho. El viejo patriarca de la *Weltliteratur*, desde lo alto de sus 75 años, tiene la impresión de que se ha pasado la vida empujando sin fin la piedra de Sísifo. ¡Ni siquiera cuatro semanas de verdadera felicidad! Afirmación paradójica para todos aquellos a los que les han gustado los romances de Sesenheim y de otros lugares, o que han seguido a Goethe en las entusiastas rutas de los *Viajes italianos* (*Voyage en Italie*), para aquellos que están familiarizados con los amores de Goethe con Madame de Stein o con su amistad con Schiller. Tenemos ganas de recordarle a este anciano cansado todas las oportunidades excepcionales que el destino le ha brindado, incluida la de vivir tanto tiempo para poder ser reconocido como el maestro respetado de las letras europeas.

Las palabras de Eckermann dicen lo que dicen: un Goethe diferente al de *Dichtung und Wahrheit* y al de los *Viajes italianos*, textos que, si bien no se rechazan, sí que se relativizan. Llama la atención una frase: “Mi diario hará inteligible lo que oigo por ahí”: La verdad del diario íntimo entra aquí en conflicto con la verdad de la autobiografía; la del periódico, en virtud de su periodicidad, según se van deshojando los días, no concuerda con esta verdad global a la que da acceso la historia de una vida. No se trata de un juego de palabras ni de una mentira, ni siquiera de una ilusión óptica. Cada hombre ha podido experimentar en el seno de su memoria esta transmutación nostálgica del recuerdo, por la cual los períodos difíciles, peligrosos y laboriosos que ha terminado por superar con provecho se presentan retrospectivamente como “buenos momentos”; el antiguo combatiente y el antiguo prisionero experimentan esta conversión *a posteriori* de la verdad de la vida. Nunca se le da de una vez por todas un significado definitivo: puede volver a cuestionarse, recuperarse o perderse en una nueva lectura de rememoración, como lo testimonian Goethe y George Sand.

Goethe opone la verdad del diario, en el día a día, a la verdad de una sola pieza expuesta en la autobiografía: las palabras literales de la existencia en su cotidianidad pueden no coincidir con la versión corregida y puesta en orden que proponen las memorias de una vida. El pecado original de la autobiografía bien podría ser el deseo contra natura de acabar lo inacabable, de inmovilizar definitivamente una verdad que continuamente vuelve a empezar. El tiempo de la autobiografía es un momento de la vida, pero el redactor hace como si este momento pudiera beneficiarse de un privilegio de exterritorialidad en relación con el movimiento natural de la existencia. Se supone que la recapitulación del tiempo vivido y su agrupamiento se realizan a partir de un lugar privilegiado desde el que pudiéramos obtener una perspectiva brusca sobre el panorama biográfico. Ahora bien, el relato de vida es en sí mismo un momento de esa vida: también el esfuerzo por elucidar los significados del pasado y anudarlos en el orden de una inteligibilidad intrínseca se sitúa en la línea de esa vida de la que se esfuerza en rendir cuentas. El deseo de recuperación expone una iniciativa vital: el autobiógrafo se imagina como un simple testigo, su conciencia sería un espejo donde se reflejaría el pasado tal y como fue, con toda sinceridad y objetividad. De hecho, se trata de una iniciativa para ordenar una sucesión confusa de acontecimientos y experiencias cuya suma y consumación desemboca en un nuevo orden. El protagonista de la historia no podía tener conciencia de ello en el momento en que vivía, mal que bien, los momentos sucesivos de su aventura, mientras ignoraba el día de mañana, del que el autobiógrafo se servirá como punto de partida para su reconstitución.

La autobiografía propone un teatro en el teatro, teatro de sombras en el que el autor representa a la vez los papeles de autor, director y actores, sin disponer de unos criterios válidos para verificar la autenticidad de su obra. El tiempo de la autobiografía, momento de la vida, no puede extraerse del contexto de la propia vida: se convoca la totalidad del tiempo vivido al espejo de un fragmento de ese mismo tiempo vivido. Por eso hay una relatividad generalizada en la interpretación: sería necesario hacer a medida una autobiografía de la autobiografía. Uno de los encantos de las *Memorias de ultratumba* tiene que ver con el hecho de que, después de que su redacción se alargara durante más de treinta años, Chateaubriand tomó conciencia del doble movimiento paralelo entre el tiempo pasado de la historia contada y el tiempo del narrador, pues continuó su relato a través de las vicisitudes de su existencia ulterior. De ahí la impresión de un relieve existencial, ligado a la acción recíproca del pasado sobre el presente y del presente sobre el pasado, doble vista que corrige

el fijismo excesivo, el inmovilismo de un relato de vida consumado en un mismo momento del tiempo.

En 1836, Chateaubriand escribe en Dieppe el libro XIII de sus *Memorias*, en el que evoca las diversas ocasiones en las que había residido en esta ciudad:

Dieppe está vacía de mí: era otro yo, un yo de mis primeros días ya terminados, que antaño vivió en esos lugares; y este yo sucumbió, pues nuestros días mueren antes que nosotros. Como subteniente en el regimiento de Navarra, aquí me habéis visto instruir a unos reclutas en una playa de cantos rodados; me habéis vuelto a ver exiliado bajo el régimen de Bonaparte; me volveréis a ver de nuevo cuando me sorprendan los días de julio. Aquí sigo: retomo la pluma para continuar mis *Confesiones...* (*Mémoires d'Outre-Tombe*, vol. 1, 435)

Ese sentido de la renovación intrínseca de la realidad humana compensa la tendencia monolítica de la autobiografía; ese escalonamiento en el tiempo de la redacción, correlativo al escalonamiento de la experiencia vivida, respeta la variedad del futuro; esa pluralidad de edades permite evitar toda impresión de contradicción.

Han pasado treinta y seis años entre las cosas con las que comienzan mis *Memorias* y las que me ocupan ahora. [...] ¿No estoy casi muerto? ¿No han cambiado mis opiniones? ¿Veo las cosas desde el mismo punto de vista? Aquellos acontecimientos personales que tanto me preocupaban, aquellos acontecimientos generales y prodigiosos que les han acompañado o les han seguido, ¿no han disimulado su importancia ante el mundo del mismo modo que ante mis propios ojos? Cualquiera que prolonga su vida siente que sus horas se enfrían. No vuelve a encontrar al día siguiente el interés que tenía la víspera. Cuando hurgo en mis pensamientos, hay nombres e incluso personajes que escapan a mi memoria, y, sin embargo, estos parece que hicieron palpar mi corazón. Vanidad del hombre, que olvida y es olvidado. (*Mémoires d'Outre-Tombe*, vol. 1, 436)

Se debe asegurar la conexión entre la problemática de la autobiografía y la de la memoria: la existencia de demasiados redactores en el relato de una vida –en particular si se trata de un texto escrito de una sola vez– descuida ese escalonamiento de lo vivido a largo plazo; estos admiten hipotéticamente que un pa-

sado, dado de una vez por todas, se inscribe en un presente inmutable. La toma de conciencia de aquellos escalonamientos existenciales permite evitar esta ilusión, que tuerce en gran medida los relatos de vida, cuyo titular parece haber recorrido a lo largo de su existencia una identidad dada de una vez por todas.

Rousseau, en el momento en el que maduraba en él el testimonio de las *Confesiones*, tenía conciencia, antes que Chateaubriand, de esta pluralidad intrínseca de las dimensiones del yo:

Confíandome a la vez al recuerdo de la impresión recibida y al sentimiento presente, describiré doblemente el estado de mi alma, en el momento en el que el acontecimiento me ocurrió y en el momento en el que lo he descrito; mi propio estilo desigual y natural, a veces rápido y a veces difuso, a veces sabio y a veces loco, a veces grave y a veces alegre, formará parte de la historia. (“Ébauches des Confessions” –“Esbozos de las Confesiones”–, 1154)

El relieve de la vida se encarnará en el diálogo entre el Rousseau escritor y el Rousseau descrito, así como en el juego de la escritura, al encarnar la diversidad intrínseca de lo vivido. Pero aún permanece el mayor defecto del autor de las *Confesiones*: Rousseau creyó que podía exponer la verdad de su vida de manera plena y completa, atribuyéndose una identidad constante que su sinceridad permitiría manifestar tal como fue, tal como es. Este prejuicio de la identidad vicia la autobiografía de Rousseau, que está convencido de conocerse en su verdad última como nunca antes nadie en el mundo:

Nadie puede escribir la vida de un hombre más que uno mismo. Su manera interior de ser, su verdadera vida no la conoce más que el propio individuo; pero, al escribirla, la disfraza; bajo el nombre de su vida, hace una apología de sí mismo; se muestra tal y como quiere ser visto, pero en absoluto tal y como es. Los más sinceros son verdaderos, sobre todo, en lo que dicen, pero mienten en sus omisiones, y lo que callan cambia tanto lo que fingen confesar que, al decir solo una parte de la verdad, no dicen nada. (1149)

Rousseau cree que por sí solo posee una verdad sin punto de vista, de carácter absoluto; descuida la problemática interna de la sinceridad, ya que estima que él es el único capaz de ello: en su opinión, los otros autores de autobiografías, in-

cluido Montaigne, eran falsos testigos. “Por lo tanto, está seguro de que si yo cumplo bien con mis obligaciones, habré hecho algo único y útil. [...] Digo más: en lo que respecta a la experiencia y a la observación, estoy en la posición más ventajosa en la que ningún otro mortal probablemente se haya encontrado...” (1150). El autor de las *Confesiones* hablará con Dios, o más bien se constituirá él mismo, ante Dios, como su propio tribunal en el juicio final, con respecto a su personalidad, su destino y el de la humanidad completa; está convencido de que ocupa una situación límite escatológica, la cual le autorizaría a pronunciarse en última instancia. Chateaubriand no se permite nunca tales afirmaciones, marcadas por esa paranoia por la que Rousseau se vio afectado, y por la manía persecutoria que le atormentará durante buena parte de su vida.

Una epistemología consecuente de la autobiografía no puede acomodarse a estas pretensiones de forma absoluta. Rousseau tiene una concepción inmovilista de la verdad, caduca desde la revolución cultural del Romanticismo, que flexibilizó y mejoró la comprensión de la personalidad. Raymond Aron subraya este perpetuo cuestionamiento del ser a lo largo de la existencia, tanto en el nivel de la inteligencia como en el del sentimiento:

No podría pensar de nuevo como pensaba con veinte años o, al menos, me hace falta salir al descubrimiento casi como si se tratase de otra persona. A menudo, para encontrar mi yo antiguo, debo interpretar expresiones, obras. Somos poco sensibles a este devenir de nuestro espíritu, porque hemos acumulado lo mejor de nuestras experiencias; el pasado de nuestra inteligencia no nos interesa –salvo curiosidad introspectiva– más que en la medida en que sea digna de estar presente. (Aron 60)

La historia de los individuos, como la historia de los pueblos, se escribe siempre en presente y no en pasado, o en un modo de intemporalidad abstracta.

El autor de una autobiografía, escribe Henri Lefebvre, “no puede tematizarse”: está obligado a elegir por sí mismo a partir de una selección de elementos del pasado que tendrá en cuenta en su relato. He aquí el peligro de

confundir la conciencia actual con las situaciones vividas en otro momento en sus incertidumbres, proyectar sobre la vida en curso la conciencia de lo vivido, del pasado ya superado, desde entonces adquirida y conquistada. En la autobiografía, como en el relato novelesco y en la historia, interfieren y se enredan varios tiempos, varias conciencias: el mo-

mento de lo vivido y el del conocimiento, el momento de la incertidumbre y el de la certeza, el momento de lo contado y el del narrador y el del lector. ¿Cómo orientar sus relaciones y sus conflictos hacia una mutua fecundación? La autobiografía se convierte en un arte, lo cual no debería ser así. Es tan difícil asir en la biografía individual los *momentos* decisivos como definirlos en la historia de un pueblo, de una sociedad o de una civilización. El resultado está ahí: el “destino”. [...] Analizando este momento, descubrimos el germen de lo que el final de los tiempos debía desarrollar; pero los gérmenes pueden morir, y, de hecho, muchos de ellos perecen. (Lefebvre 240)

La idea o el ideal de una autobiografía que consiga llenarse plenamente de los significados de una vida es realizable, un retrato idéntico en el que el futuro se reconstituirá hasta el más mínimo detalle, sin dejar perder nada de lo que fue, proyectos y rechazos, esperanzas, esperanzas decepcionadas, comienzos sin continuación, dudas y confusiones, todo este relieve de lo vivido a medida que florece o se marchita. La autobiografía se propone como una suma, pero siempre hay un resto, restos que no se retienen en el momento del balance, por incompatibilidad o simplemente por olvido.⁸ La lógica de la autobiografía no se puede conciliar, sin duda, con la lógica, o más bien lo ilógico, de la vida. Bossuet analizaba las “variaciones de las iglesias protestantes”, en las que veía un signo de error: tal vez las variaciones de un individuo son signo de su verdad, de su crecimiento a través del tiempo. Tras haber ofrecido un primer retrato de Béranger, elogioso sin restricción alguna, a Sainte-Beuve le reprochan haber publicado quince años después un nuevo estudio más matizado y restrictivo. Sainte-Beuve responde a las críticas que, quince años después, sirven como retrato. “Es precisamente por esto por lo que quiero volver a hacerlo. Quince años son suficientes para que el modelo cambie, o, al menos, se marque mejor; son suficientes sobre todo para que quien tenga la pretensión de hacer una pintura de sí mismo se corrija, se forme: en definitiva, para que se modifique a sí mismo profundamente”. Sainte-Beuve se justifica por haber comenzado una vez más su retrato de Béranger: Béranger ha cambiado y Sainte-Beuve también, el pintor y el modelo. Rembrandt pintó ochenta veces su propio retrato, cada vez de forma diferente. Se concibe que el hombre vuelve a comenzar su autobiografía en diferentes épocas de su vida, pues la retoma cada vez que la termina. La perspectiva cambia con la edad e incluso el mero hecho de haber escrito una autobiografía modifica al redactor, por un

movimiento de reacción al choque provocado por la escritura del ser.

En tanto que búsqueda de una verdad plenaria, la autobiografía afirma el deseo de lo imposible. Rousseau piensa que el único problema es la sinceridad del redactor como testigo de sí mismo. La problemática fundamental se sitúa más allá de la disputa entre la buena y la mala fe. El individuo no tiene acceso a la plenitud de su propia verdad, que seguirá siendo un misterio para sí: quien se imagina pronunciando en su vida un último juicio es víctima de una ilusión. No obstante, una vez que se ha reconocido la imposibilidad de alcanzar ese límite, los documentos autobiográficos siguen teniendo un valor de testimonio: son aproximaciones que pueden completarse incluso donde estas se contradicen, tomas siempre esquematizadas y tematizadas, y, por tanto, en absoluto incompatibles. Cada texto de este género posee una verdad intrínseca: solamente la escritura de sí es una escritura en situación, en el contexto global de una vida, que no se contenta con reflejarse a sí misma o con auscultarse, sino que dialoga consigo misma. Todo diálogo es acción de sí sobre sí: la autobiografía, simplemente por su intención retrospectiva, lleva a cabo una concentración del pasado según las exigencias del presente, que sufre una reacción al choque de esta identidad que se ha descubierto, o, más exactamente que se ha atribuido, en virtud de una elección constitutiva de su realidad personal, con efecto retroactivo.

Los principios de la lógica tradicional (principio de identidad, principio de contradicción y principio del tercero excluido) sientan cátedra en el orden del universo del discurso. Pero una vida humana no es reductible a una estructura axiomática: responde a una inteligibilidad intrínseca, regida por afinidades, armonías y oposiciones, complementariedades, más acá y más allá de las formalizaciones racionales. Las grandes autobiografías son aquellas que mejor expresan esos ritmos de la vida, sincretismos y alternancias, indicativos de una unidad que se anuncia, se enuncia y se denuncia sin dejarse nunca reducir a las dimensiones de un discurso escrito, por genial que sea, de acuerdo con el orden de una verdad masiva y monolítica.

Notas

1. Traducción del francés al español y notas por Dámaso Izquierdo Alegría (GRADUN. Universidad de Navarra). Referencia original: Gusdorf, Georges. "Authenticité". *Les écritures du moi*. Vol. 1. París: Odile Jacob, 1991. 293-315. Georges Gusdorf (1912-2000). Derechos de publicación adquiridos de © Odile Jacob, 1991.
2. Se conserva el título original alemán de la autobiografía de Goethe *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* por gozar de cierta difusión en estudios publicados en otras lenguas. El lector español encontrará traducciones de esta obra bajo el título [*Memorias*] *de mi vida: poesía y verdad*, tanto en este orden como en el inverso (*Poesía y verdad: [memorias] de mi vida*), o bien simplemente como *Poesía y verdad*.
3. Se incorporan entre paréntesis los títulos franceses de las obras mencionadas como ayuda para la localización de los textos originales y de referencias bibliográficas acerca de ellos.
4. Las traducciones de las citas son originales del traductor de este capítulo. Por otra parte, en *Obras citadas* se incluyen las referencias de una traducción española de cada entrada, si la hay.
5. También se han publicado algunas traducciones de esta obra al español con el título *Rojo y negro*.
6. Existen traducciones al español de esta obra de Sartre bajo los títulos *Cuadernos de guerra* o *Diarios de guerra*. Llama la atención que ninguna de las traducciones castellanas publicadas traduzca el sintagma francés *drôle de guerre*, muy significativo, por los problemas que ello presenta (ver nota 7). Así, se opta por incluir un subtítulo con el período al que se refiere esta obra y que abarca la mayor parte de la *drôle de guerre: noviembre de 1939-marzo de 1940*.
7. *Extraña guerra* es una de las traducciones españolas propuestas para la expresión *drôle de guerre*, que también se mantiene en castellano como galicismo crudo, ya que, a diferencia de lo que ocurre en otras lenguas habladas en países directamente implicados en la Segunda Guerra Mundial, en español no existe una expresión equivalente de uso habitual (en inglés *phony war* 'falsa guerra', en alemán *Sitzkrieg* 'guerra sentada', en polaco *dziwna wojna* 'guerra extraña'). Con este sintagma se hace referencia al

lapso comprendido entre el 3 de septiembre de 1939 y el 10 de mayo de 1940, que, dentro de la Segunda Guerra Mundial, destacó por la ausencia de grandes combates.

8. Gusdorf, al hablar de *suma y resto*, está aludiendo al título de la autobiografía de Lefebvre *La somme et le reste (La suma y el resto)*, la cual cita más arriba. Por el momento esta obra carece de traducción española.

Obras citadas

- Aron, Raymond. *Introduction à la philosophie de l'histoire*. París: Gallimard, 1935. (*Introducción a la filosofía de la historia*. Trad. Ángela H. de Gaos. Buenos Aires: Losada, 1946).
- Chateaubriand, François-René, Vizconde de. *Mémoires d'Outre-Tombe*. Eds. Maurice Levailant y Georges Moulinier. París: Gallimard, 1983. (*Memorias de ultratumba*. Eds. Marc Fumaroli, Jean-Claude Berchet. Trad. José Ramón Monreal. Barcelona: Acanalado, 2004).
- Eckermann, Johann Peter. *Conversations avec Goethe*. Ed. Jean Chuzeville. París: Jonquières, 1930. (*Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Trad. y ed. Rosa Sala Rose. Barcelona: Acanalado, 2005).
- Lefebvre, Henri. *La Somme et le reste*. París: La Nef de Paris, 1959.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. París: Gallimard, 1931. (*Las confesiones*. Trad. y ed. Mauro Armiño. Madrid: Alianza, 1997).
- Rousseau, Jean-Jacques. "Ébauches des Confessions". *Œuvres complètes*. Eds. Bernard Gagnebin y Marcel Raymond. Vol. 1. París: Gallimard, 1959-1969. 1148-64.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. *Portraits littéraires*. París: Garnier Frères, 1847.
- Sand, George. "Histoire de ma vie". *Œuvres autobiographiques*. Ed. Georges Lubin. Vol. 1. París: Gallimard, 1999-2001. (*Historia de mi vida*. Trad.

- Isabel Azcoaga. Madrid: Edaf, 1964).
- Sand, George. "Sketches and Hints". *Œuvres autobiographiques*. Ed. Georges Lubin. Vol. 2. París: Gallimard, 1999-2001. 583-632.
- Sartre, Jean Paul. *Les carnets de la drôle de guerre*. París: Gallimard, 1983. (*Cuadernos de guerra: noviembre de 1939-marzo de 1940*. Trad. Joaquim Sempere. Barcelona: Edhasa, 1987).
- Sartre, Jean Paul. *Lettres au Castor et à quelques autres*. Ed. Simone de Beauvoir. París: Gallimard, 1983. (*Cartas al Castor y a algunos otros*. Ed. Simone de Beauvoir. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Edhasa, 1986).
- Stendhal. "Journal". *Œuvres intimes*. Ed. Henri Martineau. París: Gallimard, 1955. 433-1423.
- Stendhal. "Vie de Henry Brulard". *Œuvres intimes*. Ed. Henri Martineau. París: Gallimard, 1955. 35-432. (*Vida de Henry Brulard. Recuerdos de egotismo*. Trad. y ed. Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1975).
- Vigny, Alfred de. *Journal d'un Poète*. Ed. Louis Ratisbonne. París: Michel Lévy Frères, 1867. (*Diario de un poeta*. Buenos Aires: Emecé, 1942).
- Vigny, Alfred de. *Œuvres complètes*. Ed. Fernand Baldensperger. Bibliothèque de la Pléiade. París: Gallimard, 1948.

Tres preguntas a Philippe Lejeune

Entrevista realizada por la prof.

M.^a PILAR SAIZ CERREDA

Departamento de Filología
Universidad de Navarra
31009 Pamplona
mpsai@unav.es

En 1971, en su libro *La Autobiografía en Francia*, usted utilizó por primera vez la noción de “pacto autobiográfico” para definir la característica dominante que explica la especificidad de este género. Esta noción no solo provocó una sacudida en toda la crítica mundial que se había hecho sobre lo autobiográfico hasta ese momento (algo que, es de justicia reconocer, no ocurre con mucha frecuencia), sino que se convirtió en el punto de referencia ineludible de todos los estudios centrados en este ámbito. En 2005 usted publicó el libro *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2* y en él revisa este concepto. ¿Podría explicarnos en líneas generales cómo ha evolucionado “el pacto” desde su primera aparición?

No, no he tardado 34 años en revisar este concepto. Por otra parte, a decir verdad nunca lo he “revisado”. Sencillamente, dos años después de *La Autobiografía en Francia*, en un artículo titulado “El pacto autobiográfico” (1973), cambié de postura.

En *La Autobiografía en Francia*, en 1971, puedo considerarme un explorador a todos los efectos: necesitaba un instrumento para delimitar el territorio de un género que, antes que yo, nunca en Francia había sido objeto de una descripción en su totalidad. Un género es un conjunto de textos que, en una determinada época, presenta unos rasgos comunes que lo distinguen de otros

géneros, con un horizonte de expectativas particular. Enseguida me di cuenta de que la diferencia entre la autobiografía y la ficción no radicaba en el texto: todos los procedimientos propios de la narración, los modos de enunciación y los contenidos temáticos de las autobiografías se pueden encontrar, de forma análoga, en las novelas. La diferencia más importante estriba en lo que Gérard Genette llamará, unos años más tarde, paratexto, y que yo he llamado contrato de lectura. El de la autobiografía (identidad del autor, del narrador y del personaje, y compromiso del autor a decir la verdad sobre su vida) es esencialmente diferente del de la ficción. Aún hoy esto me parece válido. Además en este libro también reuní una serie de preámbulos de autobiografías desde Rousseau a Leiris, que establecían un pacto de identidad y de veracidad de este tipo. Lo único que hice para delimitar mi territorio fue no solo oponer autobiografía a ficción, sino también establecer diferencias entre distintos tipos de textos autobiográficos, y para esto, propuse una definición en la que entraban en juego, aparte del contrato de lectura, rasgos formales (relato, prosa, retrospectión) y temáticos (historia de la personalidad). Incluso añadí a todo lo anterior exigencias de estilo, con lo que las habilidades de escritor pasaban a gozar de privilegios. Me decanté por delimitar bastante el perfil, un perfil que reagrupaba en torno a un modelo posiblemente excepcional (el de las *Confesiones* de Rousseau) un corpus más o menos coherente. Esta operación normativa tenía la ventaja de organizar el paisaje y de seguir la lógica de los géneros, los cuales, como los individuos, se forjan una identidad y se reconstruyen una historia.

Dos años más tarde, en 1973, al volver sobre este tema con vistas a enseñarlo a los estudiantes, ya no tenía que actuar como un historiador, pues el trabajo estaba hecho. Tomé cierta distancia para tener perspectiva. En lugar de utilizar la definición para construir un corpus, pasé a deconstruirla. Y lo primero antes de nada fue completarla (en 1971, dado que era demasiado evidente, ¡había olvidado el papel que el nombre propio jugaba en el establecimiento de la identidad!); después pasé a analizarla. Esto consistió en: a) discernir todos los parámetros que entraban en la definición (contrato, enunciación, forma, estilo, temática); b) desplegar, para cada parámetro, toda la gama de realizaciones posibles; c) volver a combinar (con ayuda de cuadros y tablas) estas gamas para obtener un número importante de géneros o de obras posibles. Alejado de toda rigidez, este método sirvió para abrir boca sobre todos los campos posibles. De hecho, parecía que alguno de los resultados de tales combinaciones nunca se había conseguido: Serge Doubrovsky decidió

entonces en 1977 rellenar una de las casillas vacías de uno de mis cuadros y tablas con una práctica muy particular que bautizó con el nombre de “autoficción”. Desde entonces este nombre ha sido utilizado por la crítica y el periodismo para designar un gran número de combinaciones en las que se da el mestizaje entre autobiografía y ficción, volviendo a crear así la inevitable confusión en la vida de los géneros. Destinada a combatir la arbitrariedad de mi definición de la autobiografía de 1971, la operación higiénica que llevé a cabo en 1973 no pudo impedir la coalescencia de una nueva nebulosa que se extendió ampliamente en 1977.

Así pues, tenía que llevar esta operación higiénica aún más lejos y poner de manifiesto que los géneros literarios sólo existen en cuanto que son combinaciones complejas e inestables en un sistema en perpetua transformación. En 1975 escribí un nuevo estudio, “Autobiografía e historia literaria”, que constituye el último capítulo del libro *El Pacto autobiográfico*. A mi parecer, es el texto teórico más importante que he escrito y tengo la impresión de que es el menos popular. A todo el mundo le encantan los textos en los que aparecen definiciones, ya sea para adherirse a ellas (por fin sabemos dónde están el Norte y el Sur) o para discutir las (“¡esto es una dictadura!”). A nadie le gusta que se muestre que todo es obra de una ilusión. En este texto sostengo que la vida de los géneros es únicamente histórica, tan precaria e ilusoria como la de los individuos o la de las naciones, y está aferrada a nombres cuya misma función consiste en ser... elásticos. Sin ir más lejos, aún hoy en día, las naciones se aferran a un territorio cuyas fronteras son fluctuantes (¡aunque se trate de islas o penínsulas!) y los individuos a cuerpos (que aparecen, se transforman y desaparecen): los géneros no tienen este recurso. Por entonces trataba de combatir dos ilusiones. La primera, total, es la de creer que los géneros tienen una existencia transhistórica fundada sobre una esencia. Interrogarse sobre la existencia de la autobiografía en la Antigüedad – llegué a decir bromeando –, es como querer escribir la historia de los ferrocarriles de vapor en la Grecia antigua, so pretexto de que ya existían vías, hierro y de que se conocía el vapor. Construir un sistema de los géneros es equivocarse en el ámbito de la teoría. Esta es únicamente analítica y combinatoria, desesperadamente relativista. La segunda ilusión, parcial, es la de creer que los géneros nacieron un día y concretar la fecha. Es el defecto en el que caí haciendo de las *Confesiones* de Rousseau “el origen” de la autobiografía moderna, y sacralizando el año de 1782 (año de su publicación). El error, parcial, consiste en presentar como nacimiento lo que es una transformación. Sólo hay transiciones (eso sí, más o menos brutales).

El “pacto autobiográfico” no es por tanto un “concepto”, es la descripción de un dispositivo complejo, tal como ha funcionado en un sistema histórico dado, en Europa, desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días. Está claramente indicado al principio de mi texto de 1973. También específico ahí que parto de la posición de lector y que analizo el efecto producido por este dispositivo.

Así pues, mi trabajo posterior no consistió en “revisar” un concepto, sino en afinar la observación y en ampliar el trabajo de análisis. Afinar la observación, he dicho: los contratos de lectura son como señales que activan “programas informáticos” diferentes en la cabeza del lector. En líneas generales, el pacto autobiográfico “conecta” a una (imaginaria) relación interpersonal con el autor, y desencadena también la idea de una reciprocidad posible (¡que puede dar miedo!), mientras que el pacto de ficción “desconecta” y permite sumergirse más libre y tranquilamente en lo imaginario. Ampliar el trabajo de análisis: estudié figuras de la enunciación (escribir de sí en tercera persona, por ejemplo), diferentes formas de enunciaciones compartidas (la escritura en colaboración, la entrevista, la historia oral, lo que he llamado las “intimidades en red” en Internet), la expresión autobiográfica a través de la imagen (estudios sobre el autorretrato en pintura, sobre el cine autobiográfico), etc. Cuanto más se avanza en el análisis, más se diluye la ilusión de un “mí” (“moi”) sustancial que “se expresaría” a través de los diferentes medios de comunicación: tan solo es un efecto del lenguaje.

En la pregunta que me ha formulado, usted alude al éxito “mundial” de mi estudio sobre el pacto. Efectivamente fue traducido a unas quince lenguas, entre ellas, al árabe y al chino, lo que me resulta impactante. Veo dos causas posibles para tratar de explicar esta expansión, causas opuestas pero complementarias. La primera es que el modelo occidental de la autobiografía está en vías de “mundialización”; la segunda es que el hecho de llevar a cabo el estudio con un enfoque analítico, al no ser rotundo ni dogmático, permite que cada uno pueda volver a ello y retomarlo. El pacto sería pues un contraveneno, también él mundializado, para la mundialización del género.

En este volumen de RILCE nos proponemos analizar algunos conceptos que nos parecen importantes y necesarios en la actualidad para entender en profundidad el alcance y el significado del discurso autobiográfico: los conceptos de identidad y representación. En este contexto el trabajo de Paul Ricoeur nos parece fundamental. De hecho, en Signes de vie usted confiesa que ha leído a Ricoeur; “aunque a veces le cuesta entenderlo”,

utilizando las mismas palabras empleadas por usted. ¿En qué medida el pacto se habría enriquecido con las aportaciones teóricas de Ricoeur? Y más en concreto, ¿cuáles son las consecuencias para el pacto de la influencia de la noción de “identidad narrativa”?

¡Lo confieso todo! También que no tengo una cabeza —o la cultura— filosófica para ser un lector de Ricoeur verdaderamente competente. Pero sí, es verdad que he valorado mucho las nociones de “ipseidad” y de “identidad narrativa”, que pueden ayudar a arrancar a los escépticos de su ingenua incredulidad. El compromiso autobiográfico suscita a menudo una mezcla de curiosidad y escepticismo: el autobiógrafo sería al mismo tiempo un jactancioso y un mentiroso, y el proyecto autobiográfico, imposible. ¡Por supuesto! Pero el problema está en otro lado. Evidentemente la autobiografía no es un texto en el que alguien *dice* la verdad sobre su vida. Es un texto en el que alguien *dice que él dice* la verdad sobre su vida. O que va a hacer el esfuerzo de decirla. Y es precisamente este compromiso el que genera y justifica las comprobaciones, sospechas, etc. El error, la mentira, la ilusión solo son posibles en el espacio abierto por el compromiso de verdad. La ficción se sirve de todo tipo de recursos, pero es incapaz de mentir o de equivocarse. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la situación de alguien que cuenta su vida no es muy diferente de la de alguien que... vive su vida. Esta no es una realidad exterior que el relato tendría que copiar y que alteraría al reconfigurarla. Nuestra misma vida es, si no *un* relato, al menos un borrador complejo y movedido de relatos (una mezcla de historias y roles) continuamente modificado, que permite que nos adaptemos. Hay por tanto tanta invención al vivir como al contar la propia vida. Esta invención es nuestra realidad. El acto autobiográfico consiste en volverse hacia atrás para escrutar esta realidad y expresarla, ahora dirigida a los demás. Lo que es inevitable es que el acto de expresarse acarrea una simplificación (somos más complicados que todo esto) y una finalidad (nuestro acto tiene un destinatario y una meta). Por otra parte, por lo que se refiere al pasado lejano o próximo, nuestra memoria lo reconstruye sin cesar a la luz del futuro... Así pues, el autobiógrafo es alguien que trata de pintar el cuadro más certero posible de este imaginario que es la vida, su vida. Su esfuerzo por ser lúcido, esfuerzo difícil, de gran mérito, comporta por lo demás, el riesgo de inmovilizarlo como un personaje, de ralentizar su evolución. Frente al imaginario en movimiento que es nuestra vida, podemos entonces frenar: es la mirada autobiográfica; o acelerar: es la escritura de ficción... ¿Que si he entendido bien a Ricoeur? Quizás he visto en él al poeta tanto como al filósofo. Me ha gustado

la palabra “ipseidad”, tan chispeante, y la identidad narrativa, que cubre con un bello manto los descaros de la memoria...

Me gustaría insistir aún más en estas mismas nociones de identidad y representación pero ahora poniéndolas en relación con el contexto cultural contemporáneo. Existen cada vez más publicaciones que tratan de analizar las características propias de esta época, la época posmoderna, cuyo modelo de sociedad estaría determinado por lo que el sociólogo polaco Zygmunt Bauman ha llamado la “sociedad líquida”. En este tipo de sociedad, definida por la precariedad, la fragmentación, los instantes, la incertidumbre, el temor a ser pillado desprevenido o a no ser capaz de ponerse al día de los acontecimientos que se suceden a un ritmo vertiginoso, la cuestión de la identidad surge con fuerza en el ámbito del discurso autobiográfico. Más que nunca, en nuestros días se habla de una identidad que se construye, reconstruye, deconstruye... ¿Cree que la definición del pacto como un “contrato de identidad” se revela más necesaria con el fin de encontrar para sí cierta continuidad en el espacio y en el tiempo, o para descubrir o volver a descubrir un indicio o al menos una sospecha de unidad?

Sí, es un gran problema, que es preciso situar de nuevo en la historia de la humanidad. Simplificando, se pueden distinguir tres grandes mutaciones: la invención de la escritura, que permitió comunicarse en la distancia y acumular pistas del pasado; después, en el siglo XIV, la invención del reloj mecánico, que permitió organizar y medir el trabajo. También en él está el origen de la expansión económica de Europa en la época moderna; por último... no sé dónde situar la tercera cesura, esta aceleración de los medios de transporte y de comunicación y por consiguiente, del ritmo de la vida, que tan lentamente habría comenzado a principios del siglo XIX con la máquina de vapor y que se habría embalado desde... ¿internet? En cualquier caso, el prodigioso desarrollo en Europa de las escrituras factuales del tiempo (diarios, memorias, autobiografías) se produce en la segunda cesura (el reloj, pero también la aparición del papel). Asimismo es en este período cuando se produce el paso del tiempo cíclico, repetitivo, al tiempo lineal, irreversible. ¡Y ahora estaríamos pasando del tiempo lineal al tiempo fragmentado! Y esta tercera cesura correspondería a una loca aceleración de la comunicación en el espacio en detrimento de la transmisión en el tiempo, de una generación a otra, retomando los conceptos mediológicos de Régis Debray.

El tiempo se evapora por tanto, y por primera vez, *scripta volant*, ¡el potente retorno de la escritura en Internet viene acompañado de una nueva vo-

latitud! ¡Quién no se ha impresionado al ver (¡todo un símbolo!) que en los blogs la escritura se evacua ahora por abajo! Se continúa escribiendo de arriba abajo, pero en cuanto el mensaje está terminado, el espacio en el que se desplegaba hacia el futuro se convierte en la tumba de su pasado: ¡enterrado en el olvido! Llegará un día en que se alinearán los dos flujos escribiendo de abajo arriba. Por ahora se contraponen y se anulan en un eterno presente.

Todo esto para decir que la referencia que usted ha hecho a Bauman me ha conmovido. Este año se ha traducido al francés el libro de Hartmut Rosa, *Accélération*, que va en el mismo sentido. Véase un ejemplo, que yo mismo he vivido, de esta aceleración vertiginosa y que se puede localizar porque está en papel. En octubre de 1999, comencé a observar un fenómeno nuevo en lengua francesa, los diarios personales en línea o ciberdiarios, y pasé un año con ellos, hasta octubre de 2000. Al principio eran 68, al final 130. Tres años más tarde, era la explosión de los blogs. Hoy los blogs se cuentan por millones y palidecen frente a Facebook, cuyo futuro puede que esté ya amenazado... El libro que saqué de esta experiencia, "*Cher écran...*". *Journal personnel, ordinateur; Internet* (Paris: Seuil, 2000), constituye hoy, diez años después, un testimonio arqueológico, tanto más cuanto que todos los diarios estudiados ya han desaparecido.

Harmut Rosa apunta, como Bauman, a la inestabilidad creciente del presente que impide la construcción de identidades y el desarrollo de proyectos en la duración, pero también pone de relieve la inversión del sentido de la transmisión entre las generaciones: las experiencias del pasado, obsoletas, han perdido su valor, son los nietos quienes hoy en día ponen al día a los abuelos sobre cómo va el mundo... y los reciclan en informática. Dicho esto, quedan muchas estructuras sociales estables y aspectos que presentan continuidad, y además se puede pensar que la escritura está justamente ahí para volver a reunir lo que la vida ha separado. Sin embargo, quizá es verdad que en estos últimos decenios se puede ver cierta multiplicación de relatos fragmentarios compuestos de episodios de vida, en detrimento de relatos más generales en las obras de los escritores así como en los libros de testimonios.

Todo esto me conduce a otra pregunta que usted no me ha formulado, a lo mejor porque se trata de una práctica modesta, que no parece atraer a las especulaciones de alto rango: ¿qué ocurre con el diario personal? ¿No será este, en tiempos de crisis, en un contexto de desagregación, el instrumento ideal para pegarse al presente, volver a pegarlo en una continuidad, y mantenerse uno mismo en pie día tras día? El problema estriba en que, según la be-

lla fórmula de Manuel Alberca, se trata de una *escritura invisible*, que escapa a cualquier observación. En Francia, en cambio, el Ministerio de Cultura ha realizado encuestas que permiten limitar este fenómeno: en 2008, un 8% de franceses (10% de mujeres, 5% de hombres) dicen haber recurrido, en ese año, a alguna forma de diario –cifra análoga a otras encuestas anteriores (1988 y 1997)–. Lo que demuestra que existe una gran estabilidad que tampoco se ha visto mermada por la prodigiosa expansión de Internet ocurrida en ese intervalo de tiempo. Por otra parte, las tres cuartas partes de los diaristas continúan utilizando papel. La aceleración y la desagregación propias de la época en estos últimos decenios no parecen haber desestabilizado el equilibrio general de estas prácticas de escritura. De todas formas, ¿cómo podemos saberlo ya que, a diferencia de Internet, todo esto permanece oculto? Lo que es más, estos diarios, con frecuencia destruidos o perdidos por sus propios autores, no terminan en archivos si no es por un afortunado azar. ¿Llegarán quizá un día algunos de estos diarios a las estanterías de la *Association pour l'Autobiographie*, en Francia, o a archivos de este tipo en España? Por eso, ¡les emplazo a volver sobre este tema dentro de cincuenta años!

“Pasé la mañana escribiendo”: el diario de Zenobia Camprubí (1937-1956)

ANNA CABALLÉ

Universidad de Barcelona
Unidad de Estudios Biográficos
Gran Vía de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona
annacaballe@ub.edu

RECIBIDO: OCTUBRE DE 2010
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2010

Vivimos un momento de franca necesidad de recuperar en España la historia de las mujeres. Y no me refiero a sus aportaciones concretas en el ámbito que sea, que también, sino sobre todo a la historia de sus vidas, a sus biografías. Es cierto que las mujeres han logrado en la última mitad del siglo XX enormes beneficios, logros antes impensables, pero aún carecemos de un sentido propio del pasado. Hablamos de él en términos generales pero el pasado nunca fue igual para las mujeres que para los hombres. Tanto si aquellas vivieron en el siglo XIII como en el XVIII, como en el XX, fueron muy pocas las que buscaron la notoriedad intelectual y menos todavía las que consiguieron zafarse de una tutela ejercida en muchas ocasiones contra su voluntad. En general, vivieron por procuración, desentendidas de un destino propio asumido libremente y por el contrario decisivamente condicionadas por la presión de la mirada masculina. Conocer sus dificultades, estudiarlas como parte de un larguísimo y difícil proceso de emancipación, es una deuda moral que hemos contraído con el pasado y yo diría que en eso estamos. No se trata de someter a las mujeres a una absurda idealización, convirtiéndolas a todas en heroínas intocables de una sagrada causa (la del feminismo), sino de ser conscientes de la especificidad de su vivir. Ser conscientes de que durante siglos las mujeres se han visto obligadas a concentrar en el acto mismo del vi-

vir la mayor parte de sus aspiraciones. No pudieron dirigir su destino de una forma racional y organizada –no hubo verdadera educación, ni profesión ni poder legítimo más allá de la herencia, la belleza o los hijos–, de modo que en el mismo hecho de vivir debían concentrar las mujeres sus anhelos, sus esperanzas, acaso su falta de sustancia, tal vez su aliento épico o su afán de conocimiento. Todo eso, y más, debía subsumirse en una entelequia: “la domesticidad femenina”. Con ese forzado mimbres se han tejido, como es natural, innumerables estropicios.

Si nos acercamos un poco, observaremos cómo las mujeres se muestran muy interesadas en conocer y practicar teorías, ideas, corrientes, terapias que les permitan mejorar su calidad de vida, enriquecer un ideal de armonía interior y no siempre compatible con las exigencias de la vida diaria. Tentando en muchos casos una geometría más experimental que axiológica: no son los principios, sino el curso de la experiencia el que moldea, en general, las autobiografías escritas en clave femenina. Zenobia Camprubí es autora de un documento excepcional para comprender precisamente la forma en que la escritura se adapta a la índole de sus vivencias. Aunque ella no es propiamente una escritora, por más que su diario sea un testimonio valiosísimo de su vida y de su tiempo, de modo que no hay en su caso una profesión sobre la que opinar o que analizar; tampoco tuvo un protagonismo histórico que justifique su análisis. El interés de Zenobia - un ama de casa “sui generis”- está, en mi opinión, vinculado indisolublemente al que despierta su marido, el poeta Juan Ramón Jiménez, y a la forma en que ella consiguió resolver su relación con él a lo largo de sus cuarenta años casi exactos de matrimonio. De manera que las reflexiones que haga en lo sucesivo estarán vinculadas a la experiencia de una vida y no a la de una obra convencionalmente literaria, o bien a una aportación cuantificable. Es más, creo que la dedicación de Zenobia a sostener la vida y la obra de Juan Ramón no es cuantificable, de modo que todo depende del grado de ecuanimidad de nuestro punto de vista a la hora de ponderar su participación en la historia de la cultura española.

¿Es suficiente para ello con ser la autora de un valioso diario? ¿Es el diario un género literario como cualquier otro? Los que solemos leer, que son, en general, los diarios que se publican, ¿se nos ofrecen como literatura? La verdad es que no siempre. En todo caso, lo importante es que el diario es una forma de escritura con sus propias pautas y su tradición. Puede hablarse de una práctica, como hace Philippe Lejeune (Lejeune y Bogaert 2006), o bien de una forma, como hace Arno Dusini.¹ O de escritura “sui generis”, even-

tualmente transformada en literatura. Lejeune compara el diario a una obra de arte en el sentido de que ambas piezas son singulares, autónomas e irrepetibles. La verdad es que poco tiene que ver un diario manuscrito con la publicación del mismo: por el camino de la edición se pierde aquello que lo singulariza: el papel, la letra, la disposición de los blancos, los pequeños papeles u otros recuerdos que tantas veces se le adjuntan, el tipo de soporte utilizado... Tal vez el cuadernillo con el álbum fotográfico que se incluye en la edición del diario de Zenobia podía haber incorporado alguna reproducción del diario original para así poder captar los rasgos de su escritura.

¿Qué es un diario?, se pregunta Lejeune en su estudio titulado precisamente *Un journal à soi*. Una huella del tiempo, dice, que se transforma en vida en la medida en que se formaliza, que se interpreta, al seleccionar algunas de las muchas vivencias posibles. Aclaremos que el día reflejado en el diario no coincide con el día "real", imposible que pueda quedar atrapada la vivencia del tiempo real en el encuadre de una página, o más. El diarista opera con una libre selección de los datos que se han ido acumulando a lo largo del día o de un lapso temporal (muchos diaristas tienen por costumbre agrupar en una entrada lo sucedido en varios días: Manuel Azaña, por ejemplo) y esa circunstancia favorece su hermenéutica. El elemento decisivo, estructural es el tiempo, o más precisamente la temporalidad. Así lo señalaba Maurice Blanchot en la temprana fecha de 1959 subrayando la necesaria perspectiva cotidiana como dominante de la escritura diarística. Sin embargo, a la importante "ley del calendario" podrían añadirse otros matices, como los que aporta Anna Esteve en un estudio reciente al observar la forma en que los escritores contemporáneos recrean esa convención del género, hasta concluir que no siempre, ni mucho menos, las fechas de las anotaciones aseguran el día en que fueron escritas. En todo caso, olvidémonos de la expresión francesa *diario íntimo*, surgida para evitar la confusión con la prensa periódica (en francés la palabra *Journal* sirve para ambas acepciones). En castellano la confusión apenas existe - aunque sí existe en catalán: "Estic llegint el diari" puede interpretarse de las dos formas-. De ahí la voluntad de preservar, en el seno de la cultura catalana, el término medieval, *dietari*, para referirse a la escritura diarística. En cualquier caso, la intimidad es un concepto que no debe identificarse con la práctica de registrar algo de lo que lleva en sí el día y cuyos contenidos han ido evolucionando a lo largo del tiempo. Si hay que calificar el diario es mucho mejor hablar de diario personal, para distinguirlo de otros ejercicios colectivos (los diarios de sesiones, por ejemplo). Pero un diario (personal) no tiene por qué ser íntimo.

Lo que caracteriza a un diario personal es la ecuación singularísima que establece quien lo escribe entre el tiempo mensurable –esos días, uno tras otro, de veinticuatro horas implacables–, el tiempo histórico y el tiempo vital. Dicho esto, el diario admite una plena libertad expresiva y tal como lo venimos conociendo desde la ilustración –prescindo ahora de las cuentas de conciencia que nos han quedado de tantas religiosas, germen de la introspección posterior, es decir tal como la conocemos– y por ello es la forma tal vez más vívida que dispone el ser humano de expresar el diálogo que mantiene consigo mismo. Es más, para Carlos Castilla del Pino dicha facultad del ser humano de hablar consigo mismo es condición de la intimidad, pues el habla interior surge del abismo insalvable que se produce entre el deseo que nos habita y nos mueve y las frustraciones que impone a ese deseo la realidad: el permanente diálogo que debe sostener el individuo entre ambas exigencias explica el surgimiento de la intimidad, espacio intransferible en el que se gesta pues la conciencia de sí. En la medida en que se actúa no hay intimidad sino conducta observable por los demás y en definitiva más o menos pública. En otras palabras, llevar un diario es una actividad o práctica que dice, puede decir, de la intimidad de quien la lleva a cabo pero que no es íntima sino privada, o pública (y me refiero a los miles de diarios y blogs escritos pensando ya en su lectura inmediata y que han potenciado extraordinariamente y en pocos años el universo del diario proyectándolo a una nueva dimensión fenomenológica y social).

“Pasé la mañana escribiendo” es una anotación que se lee con alguna frecuencia en los diarios de Zenobia Camprubí. Y antes, en sus cartas de noviazgo a Juan Ramón Jiménez, muy parcialmente editadas por Ricardo Gullón, ya dice que se levanta a las seis de la mañana, cuando “comienza la conciencia de la vida” para escribirle, y así evitar que su madre se entere de que en realidad su relación con el poeta andaluz sigue adelante a pesar de sus observaciones en contra. Habrá que ver cómo las cartas ahora publicadas entre Zenobia y su madre ayudan a explicar esa historia. En cualquier caso, será una costumbre que Zenobia tendrá de por vida, reservar los primeros minutos, u horas, del día, a menudo antes de que amanezca, para abrir su cuaderno y resumir las actividades del día anterior: lo que ha hecho, los amigos a los que ha visto o visitado, el estado de Juan Ramón, las preocupaciones económicas, las dudas acerca de su siempre incierto futuro, la compra de unas flores, o de un nuevo vestido, o de una nueva permanente... Cosas minúsculas y no tan minúsculas que, por su carácter, definen la textura vital del ser humano, los mimbres con los que organiza su forma de ser y entender su lugar en el mundo. La verdad

es que a través de los diarios atisbamos las pequeñas manías de cada uno: Jovellanos gustaba de escrutar el cielo nada más levantarse y registrar su estado puntualmente: sol, calor, lluvia fina, cielo nublado... Mientras que un noble como el barón de Maldá no podía vivir sin su chocolate caliente. En el caso de Zenobia no hay duda de que su gusto por la vida social es lo más destacable a la hora de valorar sus preferencias cotidianas. Por eso da mucho que pensar el comentario de Juan Ramón en el funeral de Zenobia: "Parece mentira, con la cantidad de funerales a los que asistió Zenobia siempre, y qué pocos han correspondido" (III, 376).

Tanto Zenobia como Jovellanos eran escritores matutinos. No es lo más habitual: la imagen del diarista anotando de noche y en el mayor silencio, en su cuaderno, los sucesos del día es la más difundida, pero eso no quiere decir nada, en todo caso podemos considerarlo una escenografía de la intimidad, es decir una puesta en escena de aquellas circunstancias que suponemos más favorables a la práctica del diario. La soledad, el recogimiento. El régimen de Zenobia es más diurno que nocturno pero lo importante es que estamos ante una diarista nata que tendrá por costumbre destinar parte de la mañana a escribir su diario del día anterior, o también completar cuadernos atrasados.² Ponerse al día con el diario, es una expresión frecuente que a veces la obligará a forzadas síntesis. En conjunto, constituye uno de los esfuerzos más notables en el ámbito del diarismo porque no sólo disponemos del copioso diario del exilio, gracias al impagable esfuerzo de la profesora Graciela Palau de Nemes,³ y que comprende de 1937 a 1956, sino que sabemos de otras aportaciones anteriores que sitúan los orígenes de la escritura en el periodo de formación de Zenobia, estimulada según Graciela Palau, y antes Arturo del Villar, por su madre, la portorriqueña Isabel Aymar Lucca, "para que se diera cuenta de lo poco útil que se hacía en relación con lo banal" (I, xviii).

Cuando Juan Ramón y Zenobia salen de España dejando atrás todas sus pertenencias, allí, en su piso de la calle Padilla número 38 de Madrid deja Zenobia su diario, según ella misma anota el 2 de marzo de 1937 (I, 171). Zenobia era una diarista consumada y no hay duda, en mi opinión, que mantuvo su diario regularmente antes y después de casarse con Juan Ramón, como lo prueba la edición que hizo Arturo del Villar de algunas entradas del año 1916 (año de su matrimonio y de la escritura de *Diario de un poeta recién casado*). Aunque Arturo del Villar no proporciona mayor información sobre el diario del que proceden las entradas, la estructura y el ritmo de los pasajes seleccionados presentan características muy similares a los del diario que conocemos

(1937-1956), editado por Graciela Palau de Nemes. También resulta obvio leyéndolos que los roces con el poeta surgieron de inmediato, así como la necesidad de superarlos. Digamos que la perfección de su amor a Juan Ramón se convirtió desde muy pronto en el proyecto ético de mayor calado en su vida.

Pero haría falta conocer con mayor profundidad a la Zenobia anterior a Juan Ramón. De las ediciones hechas del diario hasta la fecha se desprende que interesa su figura en tanto que esposa del poeta; sin embargo sería del mayor interés recuperar todos sus diarios, y por supuesto su correspondencia:⁴ sólo así podría valorarse adecuadamente la aportación humana y cultural que representan en el ámbito de la escritura diarística.

En cualquier caso, a mí me parece que no son sólo un "registro de su vida activa" (I, xviii) como apunta Palau de Nemes en su imprescindible introducción, sino que su diario refleja muy bien las ondulaciones de su vida a lo largo del tiempo y de los avatares, la ferviente educación moral que ha recibido y ella a sí misma se impone, así como los principios y valores que la sostuvieron como mujer.⁵ Son abundantes, por ejemplo, las anotaciones relacionadas con sentimientos, zozobras y emociones durante su primera etapa del exilio. Porque tanto en Puerto Rico como en Cuba los asideros sociales de Zenobia son escasos y mira hacia dentro, quizá para mantener su vertebración moral y por esa necesidad de sentirse útil que se cruza siempre en su camino. Por ejemplo la entrada del 6 de agosto de 1937 recoge su emoción del día anterior, fecha de aniversario de su querida madre, ya fallecida:

Mientras escribo esto, me siento horriblemente supersticiosa, pero la repetición de estas bendiciones, pequeñas o grandes, que siguen a un período de exaltación interior en el cual me siento estar en intensa comunicación con lo invisible, me hace sentir ingrata si nada de ello trasciende en un diario tan íntimo. (I, 77)

No hay muchas referencias explícitas al modo en que ella concibe su diario, aunque como vemos se consideraría ingrata con él de no hacerle partícipe de sus estados de ánimo. Un hecho remarkable –muchos diaristas lo detestan– es que Zenobia se complace en releer lo escrito.⁶ Así, puede pasar una tarde de domingo, evocando las experiencias contenidas en sus cuadernos anteriores, recuperando el pasado, siendo ella misma, es decir revisitando su memoria. La lectura posterior del diario como actividad gratificante se apunta como motivo decisivo de su escritura: ella es su propio destinatario en el futuro:

Ayer, cuando cogí el diario de septiembre de 1939 a junio de 1940, leí y reviví el pasado con tal placer que sentí mucho haberlo abandonado cuando ocurrían cambios importantes en nuestra vida. Voy a reconstruir, *para una futura lectura*, algunos de los eslabones que faltan. (I, 227, 15 de noviembre de 1943)

No sólo eso sino que a partir de cierto momento será una experiencia compartida con Juan Ramón. Algo así como el matrimonio que contempla unido su álbum de fotos recordando viejos recuerdos e incidentes. Sin duda, es un hecho importante, porque nos dice que Zenobia concede una segunda oportunidad a su diario que se confirma al depositarlo en la sala Z&JR como parte de un legado que ella sabe trascendente.

Sin poder hacer más que especulaciones sobre cómo fue el *tempo* de su escritura antes de 1937, lo cierto es que ella misma admite que nunca lo había llevado con la regularidad con que lo hizo después de esa fecha. Es lógico que el más extenso y duradero de los que conocemos surja de un momento de crisis, de quiebra de una cotidianidad. El matrimonio había llegado a Cuba el 25 de noviembre de 1936 y vivía de la forma más provisional que pueda imaginarse. Sin sus pertenencias, que quedaron en Madrid, ignorando todavía las dimensiones que alcanzaría para ellos su alejamiento de España, cuando Manuel Azaña concedió al poeta el cargo de agregado cultural honorario en Washington (Juan Ramón no quiso aceptar ningún cargo con sueldo) para sacarlo de Madrid donde ya había sufrido alguna detención por parte de grupos anarquistas. Según él mismo recordaría más tarde, al día siguiente de su entrevista con Azaña el matrimonio salió de la capital en dirección a Valencia: llevaban "dos maletitas, con unas mudas de ropa interior, un traje, unas medicinas, que yo estaba bastante enfermo, y nuestros anillos de boda". Todos sus papeles, el fruto del trabajo acumulado a lo largo de años quedó en su piso, al único cuidado de la joven cocinera, Luisa Andrés. En otras palabras, se fueron con lo puesto y como es sabido la pareja nunca regresó a España. Es fácil imaginar el desvalimiento que debió sentir Juan Ramón al quedar desposeído de un día para otro de todas sus pertenencias. Fue un golpe terrible, que se sumaba a otras pérdidas brutales (la magnífica casa de la calle Nueva, por ejemplo). Un hombre como él, de una sensibilidad exacerbada difícilmente podía recuperarse de unas pérdidas que si bien eran materiales le proporcionaban un sentido de pertenencia.

Tal vez para subrayar el deseo que siente Zenobia de dejar un testimonio de su forzada partida, la primera entrada del diario está fechada en La Habana,

el 2 de marzo de 1937, algo más de tres meses después de su llegada, y a los veintiún años exactos de su matrimonio con Juan Ramón. Un día pues definitivo en la vida de esta mujer, un día que sería feliz –porque Zenobia nunca dejará de estar enamorada del poeta, a pesar de todas sus debilidades. Si no fuera porque están lejos de casa y con un futuro que se abre ante ellos como un enigma absoluto e inquietante: ¿qué será de ellos?, ¿volverán pronto a España?, ¿acaso volverán algún día?, ¿podrá Juan Ramón recuperar sus manuscritos? Son preguntas que con mayor o menor angustia se mantienen, con matices distintos. Llegará un momento en que Zenobia, herida de muerte por la enfermedad, pensará en España una y otra vez como salida posible al difícil futuro que se le abre al poeta si ella llega a faltar antes que él. Al menos en su tierra natal Juan Ramón recuperaría sus raíces familiares y podría sentirse en casa, piensa. De hecho es una conversación frecuente en el matrimonio (y diría que en buena parte de los matrimonios, llegados a cierta edad): ¿cuál de los dos fallecerá primero? El carácter hipocondríaco del poeta no tolera que nadie se le adelante en esta cuestión, pero a partir de noviembre de 1951, cuando a ella le diagnostican un cáncer de útero del que fallecerá cinco años más tarde, no deja ya de pensar que los planes no van a ser como él cree. De ahí que se vuelque en la creación de un espacio en la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico) que pueda garantizar la supervivencia del legado literario del poeta.

Volviendo a la relación del matrimonio con España, la situación es paradójica: Zenobia no da muestras de sentir ninguna nostalgia de un país que tampoco era el suyo y en el que siempre tuvo algo de extranjera. No siente nostalgia, en efecto, pero regresaría pensando en el bien de Juan Ramón, mientras que el poeta, que siente una nostalgia enorme, infinita, de su tierra y de su gente, se niega firmemente a volver mientras no cambien las condiciones políticas.

La verdad es que la educación recibida por Zenobia, a medias norteamericana, la hacía una mujer excesivamente avanzada para el gusto español. Ahora sabemos que el sentimiento era mutuo⁷ y que de ser por ella hubieran permanecido en Estados Unidos desde 1937 hasta el final de sus días. Al comienzo del diario, Zenobia procura combatir todos sus temores derivados de la nueva situación provocada por la guerra de España, alimentando su deseo de vivir en Estados Unidos, cerca de su familia materna (en especial de su adorado hermano José, Jo en el diario): de ese país guarda Zenobia sus mejores recuerdos adolescentes. Le gusta incluso el frío bostoniano y detesta el bochorno del clima cubano que favorece, en su opinión, la indolencia física y mental.

Cuando viajan a Estados Unidos no hay más que ver cómo reacciona Zenobia: Juan Ramón casi desaparece del diario y ella muestra su alegría al recuperar la intensa vida social a la que estaba acostumbrada y que le encanta. Zenobia, en Boston, en Nueva York, en Washington, en Maryland, se siente como en casa. Está en casa. En buena parte porque tiene la oportunidad de sentirse viva. Uno de los rasgos de carácter más sobresalientes que descubre el lector de Zenobia es su ética del trabajo, muy calvinista. Nada más desesperante para ella que enfrentarse a un día ocioso, sin nada que hacer a la vista. "El estarme quieta es mi sufrimiento" anota ya enferma (3, 74). Por el contrario no hay mayor felicidad contenida que la que expresan estas palabras: "buen día de trabajo" (III, 209).

De hecho yo diría que el drama de esta mujer es cómo gestionar su energía vital, su profunda disposición para la vida: "Dios nos haga tan felices como yo siento en mi alma el poder serlo" había escrito a Juan Ramón poco antes de casarse con él (Nueva York, diciembre de 1915). En cierto modo, a mí me recuerda a santa Teresa: mujeres que la vida ató muy corto para lo que eran sus temperamentos, activos, sociables, llenos de iniciativa, emprendedores. Santa Teresa en el XVI fundó conventos tal vez porque necesitaba volcar su capacidad y energía para la acción, su aliento épico (por utilizar la expresión con que la define George Eliot en el prólogo a *Middlemarch*). Y algo parecido podría decirse de Zenobia. En Madrid había sido copropietaria junto a Inés Muñoz de una tienda de artesanía popular llamada Arte Popular Español (inaugurada en 1928) al tiempo que amueblaba y alquilaba pisos a norteamericanos de paso en la capital. Disponía asimismo de dos, incluso tres, empleadas domésticas y hacía una intensa, a veces frenética, vida social a la que Zenobia, como ya se ha dicho, siempre estuvo muy inclinada, para desesperación del poeta. La disposición al trabajo de Zenobia, su carácter optimista, será fuente de muchas razonables especulaciones. Juan Ramón saldrá al paso en el exilio de quienes le acusan de vivir a expensas de Zenobia, en "Zenobia House" como dirá (y escribirá) mordazmente Pedro Salinas.⁸ En una carta poco conocida de Juan Ramón, dirigida al historiador de la literatura Guillermo Díaz-Plaja⁹ y fechada en Puerto Rico, el 27 de marzo de 1953, le dice lo siguiente:

(N)ada más falso que ese equívoco de mis calumniadores ruines, vividores circunstanciales (Bergamín, Salinas, Guillén etc.) sobre el trabajo de mi extraordinaria mujer, mujer de mujeres. Ella, de educación americana, trabajaba en cosas públicas antes de casarse conmigo. No tuvimos hijos y

ella no gusta del trabajo casero a la española. Tuvo siempre su independencia y sus asuntos con otras amigas españolas y americanas, y los dos nos ayudamos en lo de cada uno. Juntos hemos traducido mucho, aparte de lo de Tagore; y si yo no he tenido cargos públicos, los he tenido particulares, en la “Residencia de Estudiantes”, en la casa editorial Calleja, etc. ¿Y quién ha dicho que mi mujer era rica? Otra baja calumnia. Mi mujer heredó de su madre y una tía un modesto pasar, suma que siempre hemos completado con nuestras faenas diarias. Desde 1936 trabajamos en las universidades de por aquí. Hoy tengo la gran alegría de poder ofrecer mis 6.000 dólares íntegros a mi querida mujer y el importe de mis libros.

(...) Perdóneme usted pero soy ya viejo y no puedo soportar estas vilezas. Las aclaro en mi libro “Guerra en España” que daré a fin de este año, con documentos.¹⁰

Lo cierto es que el empuje de Zenobia y su necesidad de sentirse útil socialmente debían conciliarse constantemente con el repliegue emocional del poeta, desinteresado de otro paisaje y futuro que no fueran los de su tierra de origen. La presencia de Juan Ramón supone una constante represión de la voluntad de Zenobia, incluso en los aspectos más triviales, como negarse a que ella se opere de un lipoma muy molesto en el vientre. “Es demasiado no poder vivir la propia vida”, anota exhausta ante las múltiples barreras a su autonomía (27/12/1937). Igualmente molesta después de un incidente, escribe: “Haber nacido con la disposición de J. R. es un terrible impedimento en la vida. Por siempre inadaptado a lo que lo rodea, encuentra solamente alivio parcial en el aislamiento” (I, 60, 29 de junio de 1937).

Zenobia cumple cincuenta años al poco de llegar a La Habana y sigue luchando por conciliar la devoción que siente por Juan Ramón con sus propias exigencias de realización personal, ahora de pronto desprovistas de una base firme. No más compras de labores artesanas que tanto le divierten, ni alquileres de pisos, ni encuentros con amistades de peso. Debe conformarse con una horrible tertulia en el hotel Vedado en que se alojan, que, sin embargo, sirve para entretener al atribulado poeta. Zenobia asiste a las conferencias que se organizan en el Lyceum de la capital cubana, se matricula en unas clases de cocina (a pesar de que no pueda poner en práctica las enseñanzas que recibe), hace de secretaria de Juan Ramón pasando a máquina sus manuscritos, escucha música junto a él, hace economías en los “ten cent” (una de sus debilida-

des), procura ser útil a los ilustres visitantes que llegan a la isla: Ramón Menéndez Pidal, Claudio Sánchez Albornoz, Berta Singerman, José Gaos ..., se relaja contemplando el atardecer habanero y ... escribe cartas. Resulta impresionante el volumen de correspondencia manejado constantemente por Zenobia en el exilio y para mí es un índice de su capacidad para el trabajo.¹¹ De haber escrito sus memorias, Zenobia hubiera cultivado los tres géneros autobiográficos por excelencia: el diario, la autobiografía y la carta.

El diario de sus dos años de estancia en Cuba parece ser el más irritado respecto a Juan Ramón, el que contiene los comentarios más críticos, sobre todo relacionados con su postración, que apenas le permite enfrentarse anímicamente a la nueva situación. Y me pregunto si no es por esa razón por la que Zenobia decide escribirlo en inglés: dado que Juan Ramón apenas conoce el idioma y dada la estrecha convivencia que les une en La Habana, donde deben compartir dos exiguas piezas de un hotel, ¿acaso no le permite la escritura en otro idioma salvaguardar su privacidad amenazada constantemente por el poeta? No es casual que Zenobia vuelva al castellano cuando su aceptación de la realidad anímica de Juan Ramón es completa, o bien puntualmente cuando la entrada se refiere a Juan Ramón en términos elogiosos. Véase por ejemplo el fragmento final, pensado a modo de resumen, del año 1944, donde se destaca la conciencia, recién adquirida por el poeta al parecer, sobre el dinero y los gastos. Zenobia ha podido hablar cuerdamente con él sobre sus ingresos y sus gastos y compartir sus preocupaciones y escribe, entusiasta, en español. Vuelve al inglés a la entrada siguiente.

Para mí el punto de inflexión del diario, allí donde se quiebra un determinado tono y se da paso a otro distinto puede situarse, ya muy avanzado el segundo volumen, cuando Zenobia empieza a dar clases de español en la Universidad de Maryland, en 1945. En realidad el cambio de tono se produce antes, en 1944: "Bueno, lo hecho hecho está. He emprendido una carrera profesional; cuando fui al grano, no podía encontrarle salida a nuestros aprietos económicos" (II, 244, 25 de agosto de 1944).

Es una decisión importante para una mujer próxima a los sesenta años e instalada permanentemente en la incertidumbre económica. Las clases representan un gran volumen de trabajo y una profesión desconocida para ella hasta entonces. No es lo mismo dar una conferencia sobre los castillos de España que tener la responsabilidad de varios grupos de universitarios todo un curso. Pero esas clases se convierten en un principio vertebrador de la vida de Zenobia, una disciplina que calma su ansiedad y le da una mayor confianza en el fu-

turo: "me encanta mi doble vida: la mitad en la universidad y la otra mitad dedicada a la vida doméstica" anota eufórica el 6 de febrero de 1945, el único año que mantiene una cierta normalidad después del cambio (II, 264). A partir de aquí el diario se contrae debido a sus múltiples obligaciones y la falta de tiempo disponible. Los breves diarios a partir de 1948 (y hasta 1950) los escribe en español: la lengua en la que hasta ahora volcaba sutilmente los intersticios de su infelicidad no tiene sentido: todas las referencias a Juan Ramón son elogiosas. Su agradecimiento al poeta por permitirle su realización personal es enorme. Zenobia, según observa la profesora Palau, escribe a partir de ahora en hojas sueltas, más adelante en agendas y, en general, deja de escribir al hilo de lo que vive: cuando dispone de tiempo recupera el diario y más o menos lo actualiza.

En las páginas finales del volumen segundo hay un interesante ejercicio autobiográfico que daría para un análisis en sí mismo, sobre todo si lo contrastáramos con otros de su estilo. Me refiero al repaso que hace Zenobia de los dormitorios que ha ido habitando con los años y que yo hubiera respetado en su forma original, sin separaciones, dado que es una narración autobiográfica compacta. Se titula "Mi cuarto" y, en efecto, hace de ellos "un deleitable recuerdo": Malgrat, Barcelona, Sarriá, Tarragona, Valencia, Newburgh, Flushing, Amity St., Paseo de la Castellana, Conde de Aranda, Velázquez, Padilla, Cuba, Coral Gables, Washington, Riverdale y Buenos Aires. No puedo detenerme en este interesante reencuentro de Zenobia con algunos elementos de su pasado, al más puro estilo "woolfiano." Es otra muestra del esfuerzo permanente que hace Zenobia por afirmarse en una vida propia, al margen de Juan Ramón. El comentario personal más significativo y crudo es el que hace sobre su padre: "a quien en ningún momento de mi vida recuerdo haber querido". Me gustaría en un futuro seguir trabajando en esta dirección pero me permito aventurar una hipótesis: ¿no está Zenobia, ya adulta, lavando con Juan Ramón la culpa de su falta de sentimiento paterno?¹²

Las anotaciones de esta etapa se muestran de transición, muy anecdóticas aunque sirven para reflejar la satisfacción que siente por llevar una vida mucho más plena, una vida suya. Aquí el presente ocupa todo el espacio. Juan Ramón ayuda a Zenobia en algunas de sus clases y también parece socorrerla en cuanto a información y otros asuntos. Parece que todo va bien pero una anotación última correspondiente a 1953, que incluye en el diario Graciela Palau y fechada ya en Puerto Rico (última residencia del matrimonio), apunta un final trágico en Riverdale debido a la grave crisis depresiva sufrida por el

poeta en 1950 que les obliga a dejar los Estados Unidos e instalarse en un país de habla hispana por recomendación médica. Lo que sigue, la última etapa del matrimonio, y la más dramática, transcurrida en Puerto Rico me hace pensar en aquellos conocidos versos de Jaime Gil de Biedma en "No volveré a ser joven": "Que la vida iba en serio/ uno lo empieza a comprender más tarde./ Como todos los jóvenes, yo vine/ a llevarme la vida por delante". De pronto la vida se le pondrá muy seria a Zenobia.

La primera fecha anotada en Puerto Rico es la del 3 de octubre de 1951. Para entonces están provisionalmente instalados en la casa del médico español José García Madrid, en los terrenos del Hospital Insular de Psiquiatría de Río Piedras. Zenobia está dando cursos de lengua española (desde agosto del mismo año) en la Universidad de Río Piedras, a propuesta de su rector Jaime Benítez, persona muy influyente en los destinos de Zenobia y Juan Ramón en este último tramo de su vida y de mención frecuente en el diario de esos años. La impresión que transmite Zenobia es que a medida que ha transcurrido el tiempo su relación con el poeta se ha fortalecido y su aceptación de la debilitada naturaleza juanramoniana es completa. Permitan que insista en mi hipótesis: la mayor parte de esta última etapa está escrita en español, como si Zenobia quisiera ahora dejar muy claro el testimonio final de su vida junto al poeta.

De 1951 hay unas pocas páginas y se corresponde con los primeros problemas de salud de Zenobia: del 23 de noviembre data la primera anotación de Zenobia sobre su propia salud. Sufre unas hemorragias que conducen al diagnóstico de un cáncer de útero, aunque ella sólo lo considera "un contratiempo atroz" (III, 8). La operan en diciembre: realiza el viaje sola a Boston para su intervención. 1952 es en extensión similar al anterior. Aparentemente restablecida, Zenobia no deja de preocuparse por el carácter provisional de su estancia en Puerto Rico: "¿qué será lo mejor que podamos decidir para el porvenir cuando yo termine mi curso y adquiera mi ciudadanía en mayo? Tal vez lo mejor es vivir en marcha y no pensar en acomodarse en ningún lado esperando la muerte" (III, 19). Pero también el diario va adquiriendo un nuevo carácter más profundo y reflexivo donde la necesidad de hacer balance vital se impone: "Inquietud, descontento de la vida realizada ante el clarín de alarma. Lucha entre querer gozar más egoístamente de tantas cosas amenas sacrificadas al deber o a lo que parece más importante y la llamada más profunda del espíritu por despojarse más aún de lo que no sea esencia pura de ascetismo. Angustia" (III, 22. 28 de mayo de 1952). El deber es Juan Ramón y Zenobia se enfrenta a su propia elección de tantos años. La pareja se traslada a la nueva casa de Hato Rey.

El año 1953 consta de pocas entradas: en la primera correspondiente a 1954 conocemos el motivo: "El año 1953 fue grave para mí" (III, 39), escribe. En efecto, la diarista vive un nuevo recrudecimiento de su enfermedad y combina sus clases con las duras sesiones de radioterapia. Empieza a considerar un regreso provisional a España, temiendo que a ella le ocurra lo peor y Juan Ramón quede desatendido. El médico le recomienda que deje la Universidad y después de algunas vacilaciones, cuidadosamente expuestas en su diario, acepta. Pero la vida en Puerto Rico es muy oscilante: "La soledad de Puerto Rico, no recuerdo haberla pasado en ningún momento de nuestra vida en ninguna parte" (III, 120. 4 de julio de 1955) y Zenobia se enfrenta a serios problemas en su relación con el poeta, cada vez más huraño y agresivo. Junto a esto, la amistad con el músico Pau Casals, la temperatura agradable y el clima de amistad que les rodea hace pensar a la pareja que están en el mejor lugar posible. La posibilidad de crear un espacio dedicado a la obra de Juan Ramón (finalmente será la sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Río Piedras) les presta una inmensa ayuda moral, especialmente a Zenobia, quien se mortifica ante la falta de proyectos y la pasividad que muestra Juan Ramón.

Los años 1955 y 1956 son los años más completos, con entradas largas y regulares donde Zenobia se esfuerza por dejar el lúcido testimonio de su etapa final. A medida que avanza 1956 los graves problemas de salud, el dolor que le ocasionan las quemaduras provocadas por la radioterapia, la pobre actuación de su ginecólogo en Puerto Rico y la angustia que genera en la enferma, así como la poco comprensible actitud de Juan Ramón hacia ella (de no tener en cuenta su propia enfermedad mental), que le genera problemas en lugar de tranquilidad, convierten el final de Zenobia en una lucha desmesurada por sobreponerse constantemente a las dificultades de todo tipo. Debe posponer *sine die* su viaje a España "de visita" a pesar de su deseo de dejar al poeta junto a sus familiares cuando ella falte.

Zenobia no pone fin a su diario, simplemente, cuando llega el fin, cede la palabra al silencio. Pero que quede claro que en su lucha por ser ganó ella. "Sueño en construir una sola habitación grande con chimenea y muchas ventanas que sea mía y que me libre de lo demás" (II, 330), confiesa en su texto autobiográfico, con el que se cierra el segundo volumen del *Diario*. Esa habitación luminosa y confortable, imagen de una vida grata, me temo que sólo pudo construirla sobre el papel, y es su diario. Ahora no queda más que darle la importancia que merece.

Notas

1. Ver la reseña al libro de Blas Matamoro (2006).
2. Ver la entrada del 24 de julio de 1938 (I, 237).
3. Autora de una magnífica semblanza de la autora (Palau de Nemes).
4. Coincidiendo prácticamente con el simposio en homenaje a Zenobia Camprubí se ha publicado la copiosa correspondencia al amigo de la pareja, Juan Guerrero Ruiz (Palau de Nemes y Cortés Ibáñez, eds, 2006). Son 693 cartas que completan y matizan muchos pasajes de sus diarios, y tarea imposible de abordar al revisar estas páginas para su publicación.
5. Un poema suyo de juventud, desgraciadamente sin fechar, constituye un elocuente autorretrato. Dice: "Voy deprisa por el mundo/ llena de risa y de amor/ a todo el que me lo pide/ risas y besos doy.// Pero si alguien me pidiere/ mi alegre corazón/ ríe que ríe, riendo/ vuelvo la espalda y me voy./ Y es que el corazón alegre/ en triste corazón troqué/ cuando con labios y ojos/ a sonreír comencé" (citado en Gullón 113). Si se observan las fotos que se conservan de Zenobia, no importa su edad, en todas aparece sonriendo, en vivo contraste con Juan Ramón. Sin embargo, el sencillo poema expresa la distancia entra la sonrisa externa que mantiene, "de labios y ojos", y su vivencia interior. Su diario pudo muy bien surgir de la necesidad de dar cuenta de todo aquello que resultaba inaprensible para los demás, porque ella misma lo ocultaba.
6. Véase la entrada del 7 de febrero de 1938 (I, 159).
7. Hay muchas referencias al distanciamiento y a la ironía con que se veía a "la americanita" en los círculos españoles. Léase la carta de Juan Ramón Jiménez a Guillermo Díaz-Plaja que se transcribe más adelante.
8. Pedro Salinas/ Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de Andrés Soria Olmedo, 1992. Hay abundantes referencias cruzadas sobre Juan Ramón Jiménez y la mutua animosidad con que mantuvieron sus relaciones en el exilio.
9. Esta carta ha sido depositada en la Unidad de Estudios Biográficos por donación del archivo epistolar del académico y amigo de Juan Ramón por parte de su familia.
10. El libro *Guerra en España (1936-1953)* se publicó póstumamente, en 1985, en edición de Ángel Crespo para Seix-Barral.

11. El volumen de su correspondencia con Juan Guerrero Ruiz, ya citado, da idea de su sentido de la responsabilidad, en especial cuando ella apenas puede valerse por sí misma y necesita del concurso de otras personas que la ayuden a cumplir las tareas que considera indispensables .
12. Expuesta ya en las breves entradas seleccionadas por Arturo del Villar. Por ejemplo, en la primera anotación donde se hace referencia a su padre, Raimundo Camprubí, al regreso de su casamiento en Nueva York escribe: "Llegamos a Madrid a las 9 y por equivocación no hay nadie en la estación, cosa que nos alegra extraordinariamente porque tenemos ocasión de lavarnos y arreglarnos en el Hot(el) de Roma, de almorzar y luego ir corriendo a casa ya limpios. Mamá, loca de alegría; papá, igual que siempre" (1 de julio de 1916).

He aquí un apunte del padre de Zenobia escrito por Juan Ramón Jiménez (en carta fechada en Madrid, finales de noviembre de 1913): "El padre es un hombre muy callado y serio, que casi nunca está en casa. Pero también muy amable las veces que lo veo. Él no se mezcla en los asuntos de la hija. Ella tiene en todo perfecta libertad" (Alegre 415).

Obras citadas

- Alegre Heitzmann, Alfonso, ed. *Juan Ramón Jiménez. Epistolario I (1898-1916)*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2006.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- Camprubí, Zenobia. *Diario 1. Cuba, 1937-1939*. Madrid: Alianza, 1991.
- Camprubí, Zenobia. *Diario, 2. Estados Unidos, 1939-1950*. Madrid: Alianza, 1991.
- Camprubí, Zenobia. *Diario 3. Puerto Rico (1951-1956)*. Madrid: Alianza, 2006.
- Castilla del Pino, Carlos. *Arquitectura de la vida humana*. Madrid: Real Academia Española/Espeasa Calpe, 2006.
- Cortés Ibáñez, E., ed. *Mujer y escritura autobiográfica: Zenobia Camprubí*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2008.

- Crespo, Ángel, ed. *Guerra en España (1936-1953)*. Barcelona: Seix-Barral, 1985.
- Del Villar, Arturo, ed. "Diario de Zenobia Camprubí recién casada". *Nueva Estafeta* 1 (diciembre 1978): 45-53.
- Dusini, Arno. *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Esteve, Anna. *El dietarisme català entre dos segles (1970-2000)*. Alacant y Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat & Institut d'Estudis Catalans, 2010.
- Guerrero Ruiz, Juan, ed. *Zenobia Camprubí. Epistolario I. Cartas a Juan Guerrero Ruiz (1917-1956)*. Eds. Graciela Palau de Nemes y Emilia Cortés Ibáñez. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.
- Gullón, Ricardo, ed. *Juan Ramón Jiménez, Zenobia Camprubí. Poemas y cartas de amor*. Santander: Publicaciones La Isla de los Ratones, 1986.
- Lejeune, Philippe y Catherine Bogaert. *Un journal à soi: histoire d'une pratique*. París: Textuel, 2003.
- Lejeune, Philippe y Catherine Bogaert. *Le journal intime: histoire et anthologie*. Textuel, 2006.
- Matamoro, Blas. "Los enigmas del diario". *Memoria. Revista de Estudios Biográficos* 3 (2006): 180-183.
- Palau de Nemes, Graciela, ed. "Zenobia vista desde la proximidad". *Mujer y escritura autobiográfica: Zenobia Camprubí*. Ed. Emilia Cortés Ibáñez. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2008. 17-39.
- Soria Olmedo, Andrés, ed. *Pedro Salinas/Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona: Tusquets, 1992.

Las confesiones discretas: el refugio literario de la intimidad

ANTONIO MORENO

IES Cayetano Sempere
C/ L'Avet, 3
03203 Elche
amorenog64@telefonica.net

RECIBIDO: MARZO DE 2010
ACEPTADO: OCTUBRE DE 2010

Puesto que de literatura autobiográfica voy a escribir, confío en que se me disculpará que comience tomándome un par de licencias, y en que se den por buenas. La primera de ellas es una pequeña confidencia referida al trato que desde tiempo atrás mantengo con mi madre. Estoy seguro de que esto a ella no le parecerá mal, puesto que ya apareció cierta vez junto a otros personajes en algunas de las páginas que he escrito, y no objetó nada al respecto.

Según ha ido ella adentrándose en la senectud, he frecuentado unas llamadas telefónicas que intentan salvar los kilómetros que nos separan a ambos y que han terminado por hacerse diarias. Mi madre, a su vez, me eligió como su principal oído hace mucho tiempo. Al final de cada tarde, pues, pulso los nueve números de su teléfono y escucho el tono de su voz –indicador del estado anímico que atraviesa– y su relato del contenido pormenorizado de esa jornada: qué asuntos la han atareado, con quiénes se ha cruzado en cualquiera de sus paseos vespertinos, cómo anda de salud, qué problemas la inquietan, qué ha comido, los temas que ha tratado con otros familiares nuestros... Todo aquello, en fin, que puebla el día breve de una persona de su edad, cuando más deprisa corren las horas, según me repite en algunas ocasiones.

Cada una de nuestras charlas suele durar unos quince minutos, a veces más. Transcritas en papel, sus palabras de una tarde ocuparían, por tanto, al

menos seis folios. De vez en cuando, de hecho, he pensado que valdría la pena espigar algunas de las cosas que me cuenta y escribirlas como todo lo que se escribe, con la ilusión de que no se pierdan. Ya he mencionado su gusto por el pormenor, su amor al detalle, que puede ser causa de cierta prolijidad, pero también estar en la raíz de algunas descripciones llenas de verismo, inmediatez y encanto, lo mismo que la relación de alguna anécdota jugosa o cualquier fina reflexión suya expresada al desgair. A veces es una visita al mercado, por ejemplo, o la visión aún sorprendida del mar, ante el que halla compañía, o bien un comentario sutil sobre la condición humana.

También he pensado que mi madre, sin saberlo, lleva un diario. Todo lo oral y volandero que se quiera, pero un diario cabal cuyo continente no son las hojas en blanco de un cuaderno, sino la flaca memoria de uno de sus hijos. Al menos consuela saber que, a la larga, todas las memorias son igualmente quebradizas. En este diario telefónico, como en todos los que se escriben, tienen entrada muy diversos temas, las ineludibles vicisitudes atmosféricas, conflictos particulares, gentes variopintas, dudas y zozobras del espíritu; pero también las cuestiones crematísticas y preocupaciones de orden material. De haber extractado todas estas materias por escrito, sin duda habrían llenado varios tomos de apretada letra.

La conclusión que se desprende de esta anécdota autobiográfica es evidente: en mayor o menor medida, todos necesitamos un confidente con quien compartir un tipo singular de comunicación; o como señaló Sándor Márai en una de sus novelas, todos necesitamos a alguien que sea testigo de nuestras vidas, de aquello que decimos, aquello que hacemos o dejamos de hacer. En el epílogo a su libro *Historia de la noche* se refería Jorge Luis Borges a Montaigne como el “inventor de la intimidad”, cuando lo cierto es que la intimidad radica ya en ese menester de hacer a otro ser partícipe de nuestras interioridades.

Ahora bien, es necesario diferenciar lo que usualmente denominamos *intimidad* de la *intimidad literaria*. Transcrito palabra por palabra, el diario oral de mi madre me temo que tan solo tendría un valor humano y testimonial dentro del reducido círculo de los suyos, como esos álbumes fotográficos familiares que acaso pueden contener algunas tomas sugestivas, pero cuyo interés resulta limitado para los demás. Los diarios que verdaderamente importan –o que al menos a mí como lector más me importan– son los literarios. Los otros meramente personales pueden interesar al investigador, al curioso, al historiador, pero no al lector común.

En el capítulo de *El defensor* dedicado a la carta misiva y a la correspondencia epistolar, Pedro Salinas establece la distinción entre las epístolas (escritas, como un género más, para ser publicadas) y las cartas privadas (dirigidas a uno o unos pocos destinatarios). Sin embargo, a continuación Salinas no tarda en advertir perspicazmente la imprecisión de los límites que separan las unas de las otras. Cita el epistolario que la marquesa de Sévigné le escribió a su hija. Cuantas eran cartas privadas de una madre remitidas a su primogénita se convirtieron en literatura porque Madame de Sévigné sucumbió al llamamiento de lo que Salinas denomina “El demonio de la tentación”, el cual no es otro que la seducción provocada por el lenguaje: “Porque el lenguaje”, afirma Salinas, “tiene sus misteriosas leyes de hermosura, sus secretas exigencias, también, que tiran del que escribe. Es muy difícil que la persona que se pone a escribir no sienta, dése o no cuenta clara de ello, prurito de hacerlo bien, de escribir bien” (238). Salinas ciertamente destaca una obviedad (pero a menudo resulta que perdemos de vista aquello que es más palmario), a saber: así como no es literatura todo cuanto se escribe con el ánimo de publicarlo, en ocasiones sí lo son los escritos en principio pertenecientes a ámbitos privados. Todo, como se ve, estriba en la vieja cuestión del lenguaje.

Está claro, no obstante, que para que una obra –en este caso, un diario– sea literaria no basta con que esté bien escrita, aunque en esta voluntad de perfección se localiza su germen inicial. No entiendo, pues, ni puedo compartir el adanismo purista que condena el estilo como el principal enemigo de la escritura diarística. He leído u oído a varios diaristas rechazar el estilo, en el que ven una especie de hipócrita impostación de la voz incompatible con la supuesta espontaneidad de este género. Un diario sin estilo, sin embargo, sería algo tan desabrido como la fruta sin sabor. Mencionaremos una vez más la muy citada frase del conde de Buffon –recordada por Azorín– de que “el estilo es el hombre”, porque esa singularidad única de cada individuo que se sienta a escribir es justamente la mayor causa del atractivo de los textos autobiográficos. Pero el estilo no sólo depende de una técnica, del empeño consciente de ahorrar el idioma para amoldarlo a un ideal de perfección; el estilo, y sobre todo el estilo del diario, entraña también un lado natural e instintivo, una no estudiada gracia que nos atrae como nos seducen los movimientos gráciles e innatos de ciertas muchachas que de repente vemos andar por cualquier calle. En todo caso, considero que la escritura de los textos autobiográficos –memorias, diarios, epístolas– nunca debería traicionar esta parte irreductible y personal del ser humano. Por eso el verdadero enemigo del escritor de un dia-

rio consiste en el exceso del estilo, que es la afectación y la artificiosidad del lenguaje, inconveniente en los otros géneros, pero inaceptable cuando de la intimidad se trata.

Por lo demás, insistiré en que la intimidad de los diarios más notables es literaria, es decir, ajustada a la voluntad de perfección y de forma a que he aludido antes. El diario literario no excluye la confidencia ni la verdad profunda; más bien entiende que el lenguaje escrito y el estilo son las herramientas necesarias para expresarlas, entablando uno de los diálogos más asombrosos: el diálogo callado ante uno mismo y ante el papel, a solas, el cual no es un soliloquio propiamente, puesto que el soliloquio posee unas connotaciones externas y teatrales derivadas de ser un parlamento en voz alta, propio de actores y de locos. El diario literario busca la palabra interior, y sus principales confidentes son, en igual medida, el silencio y el lenguaje, o al menos así sucede en los que uno ha procurado hacer. Su escritura busca asimismo esa comunicación intensa y exclusiva que todos necesitamos, si bien en un grado y con unas cualidades muy diferentes de las ordinarias, porque nace del silencio y desemboca en él, aunque después llegue a publicarse. En sus páginas aparecen palabras muchas de las cuales, pronunciadas en el foro, nos harían pasar por absurdos, histriónicos o alienados, según acabo de apuntar. Esto último es lo que, de un modo algo parecido, le sucedió a Don Quijote, que no sólo confundía literatura y vida, sino que además exteriorizaba visiones suyas de la realidad y pensamientos que por lo común no dejamos que traspasen el cerco de los dientes. Por eso, como a su escudero, quienes lo trataban no sabían si reputarle totalmente de loco o de discreto, admirados de ver cómo entreveraba las razones.

Estas dos palabras, *discreción* y *discreto*, van y vienen por una gran parte de las obras de nuestro Siglo de Oro. En *El Quijote* las encontramos docenas de veces en boca de los personajes, en la voz del narrador y hasta incluidas en los títulos de algunos capítulos de la novela. *Diálogo de la Discreción* denominó uno de sus discursos el humanista vallisoletano Damasio de Frías, elogiado por Cervantes en *La Galatea*. Y *El Discreto* se titula también un tratado de Baltasar Gracián, sin contar la infinidad de ocasiones en que Lope de Vega emplea esas dos voces en sus comedias. Así como los protagonistas de aquellos libros podían pasar por simples o por discretos, según el buen juicio e inteligencia o el despropósito de sus palabras y obras, el escritor de diarios suele oscilar entre la discreción y la tontería. Frente al discreto, esto es, el comedido, el mesurado y juicioso, cuyos dichos emanan de la sensatez, estaba el necio, de pala-

bras carentes de agudeza y buen criterio. Pero la discreción cervantina no se restringía a un realismo cauto o a unas normas prácticas para el arte del marear diario; la discreción supone también una inteligencia cultivada, una afinación de la sensibilidad y del espíritu, un perfeccionamiento, en suma, que gusta de la compañía y de la conversación enjundiosa tanto como de la soledad. En ese modo de ser reside buena parte del encanto de Don Quijote tanto como su locura, que es inseparable de él.

Recíprocamente, la discreción es amiga de la intimidad y viceversa: la intimidad siempre es compañera de la discreción. Por lo tanto es incongruente pretender que un diario recoja impudicamente los recovecos más escondidos de la persona que lo escribe. No todo puede tener cabida en él; no todo sirve, sino tan sólo aquello que necesita ser expresado. Exigirle falta de contención o recato a un diario para ratificarlo como tal es tan pueril como pedirle la desnudez a un amigo. Cada uno llega hasta donde desea o precisa llegar. Nunca más lejos. Hay, en consecuencia, que discriminar, y esta labor de selección forma parte de la empresa consciente del estilo.

Ciertos escritores y *especialistas* en el estudio del diario literario tratan de fijar unas determinadas características inherentes a este género. No digo yo que no puedan distinguirse algunas, pero postularlas como precisas e inexcusables para declarar qué textos son verdaderos diarios y cuáles ilegítimos o fingidos creo que revela cortedad de miras. En este caso concreto, cualquier requerimiento implica una preceptiva más o menos explícita, algo completamente artificioso e inoportuno para un género cuyo mayor encanto radica en su soberana indeterminación, en su signo errante y discontinuo y en su libertad de formas. Pensar un poco sobre la escritura de los diarios no está mal; empeñarse, sin embargo, en sostener que para que lo sean deben cumplir ciertos requisitos me parece afanarse en ponerle puertas al campo.

Señalaba Andrés Trapiello, el más colosal de los diaristas españoles, dos elementos en todo texto escrito con el designio de convertirse en un diario: continuidad e intimidad. Si bien coincido con él en que éstos son los dos pilares propios de este género, estimo que la importancia de la continuidad, aunque innegable, tampoco llega a ser categórica. Pondré un ejemplo: el *Diario disperso* (*Dietari dispers*) de Marià Manent, redactado a lo largo de un periodo muy dilatado, desde 1918 a 1984, y, tal como indica su título, de un modo desperdigado e intermitente, con grandes intervalos inactivos. En *Diario disperso* se alternan las abundantes descripciones paisajísticas con los episodios privados, literarios e históricos. Cualquiera que se asome a estas hermosas páginas

comprobará su indudable unidad, debida a dos factores: la constancia de la mirada del autor y, sobre todo, la permanente conformidad o ligazón del tono y del lenguaje. Para mí importa mucho más, pues, ese maridaje de la mirada, del tono y del tipo de expresión que la asiduidad con que el escritor visita su cuaderno. Lo esencial en un diario es que en él descubramos una voz reconocible, una mirada personal y un lenguaje atractivo. En mi opinión, la mejor crítica que quien publica un diario puede recibir de un lector es que éste le diga lo siguiente: “Su libro me ha dado mucha compañía”. Y este sentimiento guarda una estrecha relación con un lenguaje que acompañó, en primer lugar, al autor de ese diario mientras lo fue escribiendo. De ahí que haya destacado más arriba la importancia del estilo. Algunas novelas también pueden regalarnos la misma misteriosa forma de amistad, y hasta de hermandad, como sucede con muchos capítulos de *El Quijote*; pero las más sólo nos deparan ese sucedáneo de la auténtica compañía llamado “entretenimiento”. Pedirles a las creaciones que sean entretenidas es hoy, más que nunca, una despótica ley del mercado que ha estragado el gusto. Por eso los diarios raramente tendrán un público, sino contados lectores, lo mismo que la poesía.

Todo lo dicho hasta ahora apunta al otro principio señalado por Trapie-llo como elemento sustantivo de los diarios: la intimidad. La expresión de aquello situado en nuestros más profundos adentros viene de muy lejos y, de un modo u otro, siempre ha estado presente en la cultura, porque la intimidad no es una invención literaria, sino una realidad inherente al ser humano, desde el momento en que una conciencia que a sí misma se dice *yo* y que se identifica con un nombre debe convivir y compartir destino e intereses frente a otras conciencias y otros nombres. La intimidad está en el teatro de Sófocles y en el de Shakespeare, en las epístolas morales de Séneca, en las confesiones de San Agustín y en las de Rousseau, en Pascal, en las cartas de la monja portuguesa... Por no hablar de la poesía ni del sinfín de músicas que la han comunicado, algunas de las canciones de trovadores, las composiciones para vihuela de Luis de Narváez, las de laúd de Jonh Dowland, o los contrapuntos de Bach, los cuartetos de Mozart, los *impromptus* y *lieder* de Schubert... Ya digo que la intimidad literaria no es una causa, sino un efecto. Con todo, es evidente que la palabra silenciosa de la escritura la ha hecho crecer y ha conquistado terrenos inéditos para ella.

El río de la tradición ha sido –ya se ve– largo y caudaloso, y no parece que vaya a extinguirse, por más que cualquiera de nosotros que se detenga a meditar sienta las amenazas de sequía de los tiempos presentes. Pero esta sen-

sación de peligro y de disolución ya es también antigua. Desde el fin de la Ilustración a nuestros días una parte significativa de los pensadores ha entonado el canto del cisne de muchas creencias y valores seculares, incluyendo a Dios, al hombre y, con él, el sagrado mundo interior de su intimidad. Salta a la vista que nuestra forma actual de vida no ayuda precisamente a atenderla y desarrollarla. Vivimos bajo el peso abrumador de un inminente Apocalipsis espiritual incansablemente anunciado. En su ensayo *La confesión: género literario*, María Zambrano se refiere a la confesión como un género de crisis que se hace necesario en aquellos periodos históricos en los que la vida y la verdad se han visto distanciadas. Según esta escritora, la confesión literaria –San Agustín en el mundo antiguo; Rousseau en el moderno– se ha esforzado por mostrar el camino en que la vida se acerca a la verdad. El hombre moderno se ha convertido en un ser extraño para sí mismo, y a veces ha perdido la más honda intimidad, que es la intimidad consigo mismo (Zambrano). La confesión literaria puede ser un camino para restaurar la unión del hombre con el mundo y con su propio centro. Creo que estas consideraciones valen también para entender mejor la proliferación contemporánea de los diarios.

El escritor de diarios a menudo echa de menos o busca una verdad perdida, en sus páginas se percibe en algún momento una humilde sed de trascendencia. El escritor de diarios ama la sinceridad, el mundo cotidiano y los seres que lo pueblan; en ocasiones, como le sucedió a aquel infante Arnaldos del romance, halla en él portentos tan sencillos como un navío que se acerca a la orilla. Sabe, por último, que escribir en su cuaderno conjugando los verbos en primera persona del singular carece de relevancia, puesto que ese yo al que esos verbos se refieren tiene mucho de ilusión. Puede que el escritor de diarios del que ahora estoy hablando se parezca bastante a mí.

Decía al principio que me había tomado dos licencias. La primera era la alusión al diario telefónico de mi madre. La segunda licencia ha sido valerme de ese espejismo del yo a la hora de escribir estas palabras. Espero que también se me dé por buena.

Obras citadas

Salinas, Pedro. "El defensor (1948). 1. Defensa de la Carta Misiva y de la correspondencia epistolar". *Ensayos completos II* Ed. de Solitas Salinas de Marichal. Madrid: Taurus, 1981. 217-93.

Zambrano, María. *La confesión: género literario*. 1943. Madrid: Mondadori, 1988.

De la autobiografía al diario: historia de una deriva¹

PHILIPPE LEJEUNE

Universidad Paris-XIII
Association pour l'Autobiographie (APA)
La Grenette, 10 rue Amédée-Bonnet
01500 Ambérieu-en-Bugey (Francia)
philippe.lejeune@autopacte.org

RECIBIDO: OCTUBRE DE 2010
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2010

Paul Valéry decía: “no hay teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de una autobiografía” (236).² ¡Y sobre todo cuando se trata de una teoría de la autobiografía! En líneas generales y resumiendo mucho: aunque desde los 15 años llevo escribiendo mi diario, sin embargo tuvieron que pasar muchos años, cumplidos los 31 (1969), hasta poder centrar mi investigación en lo que me interesaba: la autobiografía. En la universidad francesa de la época, este tema no resultaba muy popular, y el terreno (con la única excepción de dos artículos de Georges Gusdorf y de Jean Starobinski) estaba prácticamente virgen. Mi carrera investigadora, mi vida como investigador, puede dividirse en dos períodos: de 1969 a 1986, me centré exclusivamente en la autobiografía; después, desde 1987 hasta la actualidad, me he decantado cada vez más por el estudio de los diarios.

La autobiografía y el diario son dos prácticas y dos formas opuestas y complementarias al mismo tiempo: lo ideal sería llegar a combinarlas. Mi historia personal es la de un joven diarista que terminó por coger una terrible manía a su diario y lo abandonó después, ya que soñaba con una autobiografía bien construida, original y seductora. Después mi historia se convierte en la de un autobiógrafo que llega a la madurez de su vida y descubre los artificios y debilidades de la identidad narrativa, lo que le lleva a echar la mirada hacia

atrás y volver al primer amor, esta vez tratando de infundir a la práctica del diario las virtudes de la autobiografía a la vez que trata de evitar las trampas de ésta. Detrás de obras cultas, podemos encontrar por tanto todo un juego de pasiones personales y el largo aprendizaje de una frágil cordura. No hay que escribir *una* autobiografía, sino escribir el diario de las autobiografías de uno. Precisamente uno de mis problemas es que el éxito del *Pacto autobiográfico* (1975) ha fijado, afirmado e inmovilizado mi imagen de “poético”, de teórico de la poética; es cierto, lo he sido, lo sigo siendo pero no soy solo esto. Al contar mi propia historia personal, me gustaría volver a ser yo mismo, recuperar el movimiento y la multiplicidad.

Cuando se deja un país, al ir alejándose es cuando mejor se pueden ver sus accidentes geográficos. En los años 90, al dejar la autobiografía por el diario, traté de hacer un retrato de mi trabajo. Pude distinguir lo que no había cambiado nunca, los rasgos permanentes, y lo que había cambiado, los rasgos móviles. Trabajé en este retrato durante 10 años y lo más sorprendente es que ¡el mismo retrato ha ido cambiando! Por eso voy a transmitir simplemente el resultado al que llegué hacia el año 2002.

Pude identificar cinco rasgos fijos, que al mismo tiempo que son características de metodología, por llamarlo de alguna forma, son también rasgos de carácter. Los voy a designar a través de verbos en infinitivo. Son los siguientes:

1. Analizar. Es mi faceta jurídica, contestataria, pleitista. En cuanto al “pacto autobiográfico” me molesta que muy a menudo se me atribuya una definición de autobiografía, que sencillamente saqué de los diccionarios con el fin de analizarla. Esta pasión analítica me ha permitido subrayar la importancia de un análisis *pragmático* realizado con el fin de distinguir la autobiografía de la ficción. Una autobiografía no es un texto en el que alguien dice la verdad sobre su vida, sino un texto en el que ese alguien dice que dice la verdad, que no es exactamente lo mismo.
2. Coleccionar. Soy un maníaco, un avaro, quiero tener colecciones completas. Mi página web “Autopacte” (www.autopacte.org) está llena de listas. Adoro la bibliografía. Incluso he llegado a hacer un inventario de inventarios. Es la única manera de poner a prueba la *selección* sobre la que se apoyan la literatura publicada y el canon universitario. No quiero que los demás seleccionen por mí, soy yo el que quiero hacer esa selección, a partir de todo lo que existe. Daré dos ejemplos: en lo que respecta a la autobiografía, mi gran amor por la signatura Ln27 de la Biblioteca Nacional de

Francia;³ en lo que respecta al diario, el trabajo que he realizado sobre los diarios de chicas jóvenes del siglo XIX (*Le Moi des demoiselles*, 1993).

3. Observar, acechar. Tengo siempre mucha curiosidad, soy indiscreto, un mirón. Quiero saber lo que hay debajo, lo que había antes. ¡El escenario primitivo! Esta pasión ha ido adoptando tres formas sucesivamente. Primero, el desciframiento psicoanalítico (“la magdalena” de Proust, las confesiones de Rousseau y, sobre todo, la escritura de Michel Leiris, *Lire Leiris*, 1975). Después, una larga investigación histórica en torno a la autobiografía de mi bisabuelo, sus mentiras, sus silencios (*Calicot*, 1984). Por último y de manera especial, una verdadera pasión por los “estudios de genética textual”, el estudio de los textos previos y de los borradores para poder saber cómo se ha hecho una obra. Creé, con este motivo, en 1995, el equipo de investigación “Genèse et autobiographie” (“Génesis y autobiografía”). Estudié, entre otras, la génesis de *Palabras* [*Mots*] de Sartre, la del *Diario* de Ana Frank, la de *W o el recuerdo de infancia* [*W ou le souvenir d'enfance*] de Perec. Resultado de ello fue la publicación por ejemplo, de *La mémoire et l'oblique*, sobre Perec, en 1991; *Les brouillons de soi*, en 1998. Todo esto es apasionante pero también ingrato: exige un trabajo minucioso, gigantesco y el resultado a veces es tan complejo que se hace muy difícil transmitirlo a los demás.

4. Practicar. Soy un agente doble, un topo, un traidor. No soy un universitario que se ha especializado en la autobiografía, sino un autobiógrafo que se ha especializado en la universidad. Me gusta practicar lo que estoy analizando. De ahí, quizá, ciertos prejuicios, cierta falta de objetividad. Cuando analizaba el método de escritura de Leiris, tenía además mi propio taller de escritura. Cuando centré todo mi interés en la historia oral, hice la de mi familia, etc. Ventajas e inconvenientes de una observación participativa.

5. Cambiar. Soy un veleidoso obsesivo. Me gusta moverme, cambiar, tengo miedo de repetirme (lo que es difícil de evitar), pero me mantengo fiel a lo que he escrito. Soy incapaz de escribir libros largos hechos de un tirón. Para escribirlos me sirvo de artículos anteriores y de fragmentos que reúno y engasto después.

Hasta aquí lo relativo a los rasgos fijos. En cuanto a los rasgos móviles, han ido cambiando. He podido identificar los siguientes:

1. “Interdisciplinarizar” (palabra horrible). La autobiografía coquetea con

todas las disciplinas. He tenido mi momento psicoanalítico. Desde el principio, me he sentido historiador. He sido también, gracias a las búsquedas sobre los diarios, un poco sociólogo. Me he interesado por los relatos, por las “historias de vida” y por la formación continua. He colaborado con el trabajo de los antropólogos al interesarme por las formas de escritura cotidiana (“écritures ordinaires”). Me he entrometido en todo, he intentado tocar todos los palos, y sin embargo es posible que no haya asimilado de las otras disciplinas nada más que la parte empírica con la excepción, quizá, de la historia.

2. Democratizar. Al principio era muy elitista y “literario”. Hay frases de mi primer libro *L'Autobiographie en France* (1971) de las que me arrepiento. Hasta aproximadamente 1977, me dediqué a estudiar solamente las obras maestras de la literatura. Hacia 1977-1978, gracias a Sartre y a mi bisabuelo, empecé a interesarme por la literatura oral y las diferentes formas de escritura cotidiana. Luego pasé de la autobiografía (escritura relativamente difícil y bastante poco frecuente) al diario (que es una práctica de escritura de masas).

3. Comprometerse. Y esto de dos maneras: por una parte, en mis escritos académicos, dándoles cada vez más un giro autobiográfico (mi libro *Le Moi des demoiselles*, no está, “ni hecho, ni por hacer”, como se dice en francés, puesto que tomé la decisión de publicar el diario de la redacción del libro, el cual aún no había escrito); por otra, en la acción social real.

A partir de ahora abandono este autorretrato que comienza a deshilacharse y tomo otro rumbo dirigido a explicar mi trabajo sobre los diarios personales desde 1987, así como también a explicar cómo llegué a la creación de la Asociación por la Autobiografía (“Association pour l'Autobiographie”) en 1992 y a exponer algunas de las acciones que lleva a cabo.

En lo relativo a los diarios, he seguido un método de trabajo exactamente inverso al que había seguido para el estudio de la autobiografía. En el caso de la autobiografía, tomé como punto de partida una definición, cogida del diccionario y que limité más aún, con idea de que pudiese encajar en el modelo de las *Confesiones* de Rousseau. En el caso de los diarios, no formulé ninguna definición desde el principio y, cuando tuve que hacerlo, la alargué todo lo posible. También sustituí la expresión tan habitual en francés de “diario íntimo”, esperando que tuviera éxito, por esta otra más amplia de “diario personal”. Así lo dejé, hasta que al cabo de diez años, al realizar un curso sobre los diarios, re-

flexioné muy seriamente sobre la definición y propuse finalmente ésta, con un significado más amplio si cabe: “serie de huellas fechadas” (“série de traces datées”). En el caso de la autobiografía, me había centrado en el estudio de obras maestras del género en su forma impresa, es decir, publicadas. En el caso de los diarios, me pareció que el conocimiento que nos podían proporcionar los diarios publicados era insuficiente. El diario es un manuscrito y una huella personal; es, antes que nada, una práctica de escritura y solo después, con la publicación, se convertirá en una “obra”. Me pareció imposible estudiar seriamente los diarios a partir tan sólo del que estuviera impreso. Pude realizar mis investigaciones sobre los diarios (“*Cher cahier...*”) a partir de los testimonios que logré entresacar de los cuestionarios que pedía a la gente que rellenara, o de las visitas a los archivos existentes sobre el tema o a los archivos que yo mismo había creado (APA) para conocer la realidad de los diarios. Estas investigaciones se materializaron en la organización de una exposición (*Un journal à soi*) en la Biblioteca Municipal de Lyon, en 1997. Catherine Bogaert fue la comisaria de la exposición para la APA y en la publicación de un libro-síntesis que elaboré en colaboración con Catherine Bogaert. Este libro apareció bajo dos formas diferentes: *Un journal à soi. Histoire d'une pratique* (Éditions Textuel, 2003, libro con ilustraciones, muy bonito y caro), y *Le journal intime. Histoire et anthologie* (Éditions Textuel, 2006, con menos ilustraciones, no tan bonito y ¡más barato!).

En la exposición de Lyon de 1997, nos dimos cuenta de la existencia de algunas carencias importantes.

Desde el punto de vista contemporáneo, en la exposición apenas había lugar para los diarios en Internet –lo que puede explicarse por el hecho de que en 1997, esta práctica de escritura en la red estaba comenzando. En 1998-2000 realicé una encuesta especial sobre el uso del ordenador para escribir un diario (es lo que yo hago) y sobre el inicio de los diarios en la red (en 1999, en francés, encontré.... ¡68!): “*Cher écran...*”, 2000. El paisaje cambió completamente en 2003 con la aparición de los blogs. Hoy en día la Asociación por la Autobiografía colabora con la Biblioteca Nacional de Francia con el fin de incluir en sus archivos una selección significativa de diarios en la red.

Desde el punto de vista histórico, la exposición no se detenía apenas en los orígenes de la práctica de los diarios. Los libros publicados por la editorial “Textuel” en 2003 y en 2006 establecen, así lo espero, bases más serias. Desde ese momento inicié una gran búsqueda en los archivos para encontrar diarios inéditos y desconocidos de la segunda mitad del siglo XVIII. He encontrado al-

gunos asombrosos, y creo que esta búsqueda “arqueológica” debería modificar la percepción que se tiene de la aparición de la intimidad en la escritura.

Por último quiero referirme a la Asociación por la Autobiografía (APA: <http://www.sitapa.org>), que creé con algunos amigos en 1992 gracias a la ayuda que nos ofreció la ciudad de Ambérieu-en-Bugey (cerca de Lyon). Nuestros fines son: recibir, leer, describir y conservar todo tipo de textos autobiográficos (relatos, diarios, cartas) inéditos que se nos quiera confiar. Lo leemos todo y no publicamos nada. Tenemos cinco grupos de lectura que trabajan durante todo el año leyendo y describiendo estos textos (haciendo reseñas), que después se llevan y se guardan en la Biblioteca de Ambérieu, donde investigadores y curiosos pueden ir a consultarlos. Esas notas de lectura se publican cada dos años en un volumen de nuestro catálogo comentado, el *Garde-mémoire*, del que ya han aparecido nueve volúmenes. Hemos recibido más de 2.500 legados. Por poner un ejemplo, una historiadora, Anne-Claire Rebreyend, trabajó con 240 textos de nuestros fondos para escribir *Intimités amoureuses. France 1920-1975*, un libro que explora “las prácticas y representaciones amorosas” durante este período. Nosotros seguimos en contacto con las personas que han depositado sus legados y la Asociación tiene una gran vida cultural: funciona como un club para los amantes de autobiografías y diarios. Tenemos también una revista, *La Faute à Rousseau*, que se publica tres veces al año y gira siempre en torno a un tema (“Fotografías”, “El olvido”, etc.) Organizamos encuentros y jornadas algunos fines de semana: el último tuvo lugar en Estrasburgo en el mes de junio de 2010 y allí hablamos de “Europa y el yo”, incluido, por supuesto, el yo español.

Notas

1. Traducción realizada por M^a Pilar Saiz Cerredá. Texto original no publicado.
2. Traducción de : “Il n’est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie” (Valéry 1320).
3. En la que se incluye todo tipo de material autobiográfico.

Obras citadas

Valéry, Paul. “Poesía y pensamiento abstracto”. *De Poe a Mallarmé: ensayos de Poética y Estética*. Trad. Silvio Matón. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010. 231-57. (Valéry, Paul. “Poésie et pensée abstraite”. *Œuvres I*. Collection “Bibliothèque de la Pléiade”. Paris: Gallimard, 1957. 1314-339).

La autobiografía del “agotamiento”. Perspectivas teóricas y prácticas de la relación entre la *Weltanschauung* postmoderna y el género autobiográfico

ÍÑIGO BARBANCHO

I.E.S Pedro de Ursúa
C/ Concejo de Ustároz, 2
31016 Pamplona
ibarbanc@yahoo.es

RECIBIDO: NOVIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2010

A *utobiografía* y *postmodernidad* son dos términos que los teóricos de la literatura relacionan con frecuencia. Darío Villanueva llama la atención sobre “cuán bien se compadecen la esencia de la autobiografía y el eje vertebrador de la llamada postmodernidad” (16). Leigh Gilmore, por su parte, titula la importante colección de ensayos de la que es editora *Postmodernism and autobiography* y resume su contenido mediante la siguiente cuestión: “What do theories, methods, and insights of postmodernism allow us to know about autobiography?” (1994, 3). Por último, Ihab Hassan sugiere una identificación entre ambas realidades: “postmodernism could be understood as a kind of autobiography” (5).

En principio, *autobiografía* y *postmodernidad* pertenecen a campos de estudio diferentes. La autobiografía es un género literario, mientras que la postmodernidad puede definirse, de acuerdo con lo planteado por Hans Bertens en *The Idea of the Postmodern: A History*, como una *Weltanschauung* o “visión del mundo”. La primera sería, por tanto, objeto de estudio de la Teoría Literaria, mientras que la segunda atañería a la Historia de las Ideas. No resulta necesario insistir, sin embargo, en que entre ambas disciplinas –y, por consiguiente, entre ambos objetos de estudio– existen vasos comunicantes. Miguel Ángel Garrido considera el género como “una encrucijada privilegiada para

otear los principales problemas de la teoría de la literatura atendiendo a la vez a la creación individual, al componente lingüístico y al factor social” (25) y en “El origen de los géneros”, Tzvetan Todorov sostiene que “tanto la existencia de los géneros en una sociedad, como su ausencia en otra son reveladoras de esa ideología” (39). En suma, la insistencia de la postmodernidad por el género autobiográfico resulta reveladora de la ideología que la inspira.

En las siguientes líneas propongo una doble perspectiva desde la que abordar la relación autobiografía-postmodernidad. Para ello parto de la distinción que Linda Hutcheon establece entre lo que denomina “postmodern theory” y “postmodern practice”. La “postmodern theory” comprende un conjunto de teorías que se ocupan de estudiar la *Weltanschauung* postmoderna desde una perspectiva filosófica, histórica, sociológica, filológica, etc., mientras que la “postmodern practice” abarca una suma de obras de arte que responden a los presupuestos estéticos de esa *Weltanschauung*; dicho con terminología aristotélica, la primera constituye una *mimesis* de la postmodernidad, mientras que la segunda se presenta como una *poiesis*.

Una distinción de perfiles tan nítidos como esta no puede, sin embargo, formularse en la postmodernidad sin ironía. La nueva *Weltanschauung* se resiste a las clasificaciones y, fiel heredera de Jacques Derrida, se resiste aún más a las clasificaciones construidas sobre una oposición binaria, de modo que la alternativa teoría-práctica no puede prosperar. No hay obras teóricas y obras prácticas, sino “discursos”, por emplear el término foucaultiano, en los que lo teórico y lo práctico se interpenetran y confunden. Al tiempo que los primeros asimilan la retórica propia de los segundos, estos últimos llevan incorporada una teoría estética.

Aun aceptando a grandes rasgos estas objeciones, considero que aún cabe hablar de “discursos” en los que predomina lo teórico y “discursos” en los que predomina lo artístico, y sobre este planteamiento acometo el doble análisis de este estudio: en primer lugar, el de la relación entre la “teoría postmoderna” y la autobiografía y, en segundo lugar, el de la relación entre la “práctica artística postmoderna” y la autobiografía. El planteamiento podría sintetizarse mediante dos breves cuestiones: ¿por qué les interesa a los teóricos de la postmodernidad la autobiografía? y ¿qué clase de autobiografías producen los escritores postmodernos?

TEORÍA POSTMODERNA Y AUTOBIOGRAFÍA

La postmodernidad, de acuerdo con Ihab Hassan, se define como una “hermeneutic device, a habit of interpretation, a way of reading all of our signs (...) I simply mean that we now *see* the world through postmodern-tinted glasses” (2003, 4, énfasis añadido). En consecuencia, el teórico postmoderno es aquel que aplica determinadas “herramientas hermenéuticas” y ha adquirido determinados “hábitos interpretativos”, en definitiva, aquel que “ve” el mundo – esta idea concuerda con la consideración de la postmodernidad como “visión del mundo” – a través de unas “gafas tintadas”.

La peculiaridad de este “modo de leer” y de interpretar postmoderno reside en su carácter escépticamente inquisitivo, puesto que la nueva *Weltanschauung* se caracteriza por cuestionar aquello de lo que se ocupa. Señala Linda Hutcheon que la *Weltanschauung* postmoderna tiene por objeto poner en tela de juicio las dominantes de la modernidad, mostrar que las ideas que esta considera “naturales” o “dadas” son en realidad “culturales” y “construidas”, es decir, producto de un trabajo ideológico:

What postmodern theory and practice together suggest is that everything always was “cultural” in this sense, that is, always mediated by representations. They suggest notions of truth, reference and the non-cultural real (...) are no longer unproblematic issues, assumed to be self-evident and self-justifying. The postmodern, as I have been defining it is (...) a questioning of what reality can mean and how we can come to know. (1988, 34)

Así, mientras la filosofía postmoderna pretende “sacudir” (el término empleado por Derrida es *sollicitation*, del latín *sollicitare*, ‘sacudir por completo’) desde sus cimientos la historia de la filosofía de Platón en adelante, la literatura postmoderna busca desmentir la pretendida transparencia de la representación, para lo cual produce obras de marcado carácter metaficcional.

La autobiografía se presenta como un género mixto, referencial y creativo a un tiempo, y la teoría postmoderna repara en él precisamente con el fin de “des-doxificar” la distinción referencial-creativo. Los textos, de acuerdo con los teóricos de la postmodernidad, carecen de referente, mientras que el referente es siempre un producto textual.

Acerca de la postura de la postmodernidad conviene, no obstante, apuntar un matiz que resulta decisivo para lo que aquí me ocupa. El modo en que

los teóricos de la nueva *Weltanschauung* plantean la cuestión de la referencialidad varía en función del grado de radicalismo de sus posturas. De acuerdo con los planteamientos más extremos, el referente no tiene más entidad que la puramente textual, del mismo modo que el lenguaje no tiene más realidad que aquella que le otorga el significante. De acuerdo con los planteamientos más moderados, sin embargo, el referente tiene existencia autónoma, pero adquiere un estatuto especial al ingresar en él –deja de ser una realidad “dada” o “natural” y se transforman en un “constructo”–, y es este estatuto especial el que un lector ingenuo no debe perder de vista.

Estas dos posturas, tal y como he señalado, tienen sus consecuencias en lo que respecta a la relación postmodernidad-autobiografía. En el primer caso la autobiografía se plantea como una falacia puesto que es un texto construido sobre una gran mentira: la referencialidad. En el segundo caso la autobiografía constituye una oportunidad puesto que al poner de manifiesto que el referente es una construcción ideológica, se abren las puertas a una posible reinención del género.

LA AUTOBIOGRAFÍA COMO FALACIA

De acuerdo con lo planteado en el apartado precedente, no cabe considerar a los teóricos postmodernos como creadores de sistemas filosóficos nuevos, sino como desestabilizadores de sistemas precedentes, y así sus consideraciones sobre el género autobiográfico no constituyen estrictamente teorías, sino cuestionamientos de teorías previas.

Los principales estudiosos del género plantean la autobiografía como un texto referencial –emparentado en este sentido con el científico y el historiográfico– puesto que en él queda salvado el hiato “extra-textual”-“intra-textual” que en los textos de ficción se mantiene abierto. La postmodernidad se sirve de este planteamiento para impugnar la idea misma de referencialidad y proclamar que el primer término del hiato, a saber, la pretendida realidad “extra-textual” de las autobiografías resulta tan ficticia como su proyección “intra-textual”, de modo que nada separa a la autobiografía de, pongamos, una novela:

Ideology –how a culture represents itself to itself– ‘doxifies’ or naturalizes narrative representation, making it appear as natural or common-sensical; it presents what is really constructed meaning as something inherent in that which is being represented. (Hutcheon 49)

La teoría postmoderna realiza la labor opuesta de la ideología al presentar lo “inherente” como “cultural”. En esta pugna por probar o cuestionar la referencialidad, resultan implicados dos constituyentes esenciales de toda autobiografía, que podríamos denominar el “yo” y los “hechos”. El esquema planteado anteriormente puede repetirse en el caso de ambos.

En efecto, teóricos de la autobiografía como Philippe Lejeune sostienen que en la autobiografía el “yo” extra-textual y el “yo” intra-textual coinciden y que ello permite marcar la diferencia entre estos y los relatos autodiegéticos de ficción, como pueda ser la novela autobiográfica. En esta línea, el estudioso francés define *autobiografía* 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” y agrega que el género se basa en un contrato entre autor y lector mediante el que se garantiza “la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*” (48, énfasis añadido). Se advierte que la “persona real” o el “autor” de las consideraciones de Lejeune constituyen el referente extra-textual y el “narrador” y el “personaje”, por su parte, el referente intra-textual con el cual aquel coincide.

Frente a este planteamiento, la postmodernidad señala que el “yo” extra-textual al que hipotéticamente el “yo” intra-textual redirecciona es en realidad una ficción creada por el texto autobiográfico. “¿Determina el referente a la figura o al revés?”, se pregunta retóricamente Paul de Man (148). Para la teoría postmoderna, heredera en este punto del postestructuralismo, el “yo” o, más concretamente el “sujeto”, es un “efecto del lenguaje” y no una entidad con existencia autónoma.

El “yo” moderno se comprende como una esencia al abrigo de accidentes exteriores, una unidad estable y dispensadora de sentido, capaz de organizar la experiencia del mundo. El “sujeto” postmoderno, por el contrario, se encuentra atado (*sujeto*,¹ según indica la palabra misma) a una serie de condicionantes sociales y culturales; se trata de un artificio retórico y de los discursos de poder:

The postmodern self is very differently conceived from the self at the centre of liberal humanist thought, which is supposed to be capable of being autonomous, rational, and centred, and somehow free of any particular cultural, ethnic, or gendered characteristics. Postmodernist analysis has turned away from such optimistically universalizable Kantian assumptions to see the self as constituted by language systems. (Butler 59)

En lo que respecta a la autobiografía, la modernidad la percibe como espejo del “yo”, mientras que la postmodernidad la conceptualiza como productora del “sujeto” que finge reflejar.

El segundo aspecto que los teóricos del género asumen y los postmodernos cuestionan es la identificación entre los hechos extra-textuales y los intra-textuales, de modo análogo a como la historiografía tradicional identifica de modo inexacto sucesos reales con hechos narrados. En esta línea, Georges Gusdorf sostiene que el autobiógrafo trata de “reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto (...) lograr una expresión coherente y total de todo su destino” (12). Si bien es cierto que Gusdorf reconoce una reelaboración de lo extra-textual en la proyección intra-textual, no llega al planteamiento postmoderno de considerar al primero como producto del segundo. Así lo señala Darío Villanueva: “Allí donde él [Gusdorf] identifica como privilegio de este género el esfuerzo de un creador para dotar de sentido a su propia leyenda, yo hablaría sin ambages de verdadera construcción” (Villanueva 21).

Las ideas desarrolladas hasta el momento quedan condensadas por la siguiente cita de José María Pozuelo Yvancos:

Toda filosofía que conocemos como “deconstrucción” está en la crisis de la relación entre el “logos” y la verdad tal y como ha sido pensada en la metafísica. Y precisamente la autobiografía se ha intentado construir sobre esa supuesta relación de verdad y lenguaje, de referencialidad. (40)

Considero, no obstante, que aquello que la autobiografía presupone y la postmodernidad “des-doxifica” no se agota con el tema de la referencialidad, aunque no cabe duda de que este es el punto más importante.² Existen otras cuestiones que los teóricos del género abordan en sus estudios, pero que resultan asimismo “sospechosas” desde una perspectiva postmoderna. Propongo dos ejemplos.

En “Condiciones y límites de la autobiografía”, Georges Gusdorf desarrolla dos ideas que se dirían reclamos para la voracidad postmoderna. En la primera parte del artículo, aquella en la que se realiza una aproximación histórico-antropológica del género, Gusdorf sostiene que la autobiografía surge en las sociedades occidentales en un determinado momento –la entrada del cristianismo– y bajo unas condiciones específicas –la concepción del tiempo como historia y la consiguiente aparición de la conciencia de sí, es decir, de la

originalidad de cada vida. La originalidad de una vida y el tiempo comprendido como historia constituyen, por tanto, aspectos vertebradores del planteamiento de Georges Gusdorf y, al mismo tiempo, “falacias” que a la postmodernidad le interesa impugnar.

En lo que respecta a la “originalidad”, George Steiner describe la atmósfera intelectual contemporánea mediante una metáfora elocuente:

Existe, así lo creo, un cansancio esencial en el clima espiritual del siglo XX. La cronometría interior, los pactos con el tiempo que determinan tanto nuestra conciencia, apuntan hacia un mediodía tardío, de manera que son ontológicas, esto es, que conciernen a la esencia, al tejido del ser. Somos, o así nos sentimos nosotros mismos, los que han llegado tarde; los platos ya están retirados. “Señoras y caballeros, cerramos”; suena la despedida. (12)

Esta misma sensación de “cansancio esencial” es la que experimentan teóricos de la postmodernidad como John Barth o Umberto Eco, a los que volveré a referirme más adelante. El primero apunta que asistimos a la “era del agotamiento”, mientras que el segundo señala que vivimos el fin de las vanguardias y la sustitución del imperativo de innovación por el simple consuelo de la renovación. A través de las lentes postmodernas, nada es original, ni siquiera cada vida personal puesto que, como plantean Roland Barthes y Philip Roth en sus respectivas autobiografías, el yo es un intertexto, es decir, un subproducto de textos anteriores a él.

En cuanto a la “historia”, de una expresión como “era del agotamiento” se deduce que la concepción histórica, al menos en su versión teleológica, entra en crisis en la postmodernidad. Esta contagia el prefijo *post-* a aquella y comienza a hablarse del ingreso de occidente en la “posthistoria”. Señala Jean François Lyotard en “A Postmodern Fable” que el cristianismo ha brindado un gran relato arquetípico del tiempo (advértase que vincula, como Gusdorf, cristianismo e historia), según el cual el estado previo a la caída volverá a instaurarse al final de los tiempos. La modernidad hereda este esquema y, si bien lo seculariza, sigue planteando el paso del tiempo en términos de progreso. La postmodernidad, por su parte, incrédula con respecto a todo gran relato, no cree que exista un designio subyacente al tiempo, no concibe a este último como historia sino como series de estados discontinuos de energía (citado por Belsey 106). De este modo, no cabe hablar de “historia”, ordenada según un

designio trascendente, ni de “historia personal”, ordenada a partir de un yo-esencia dispensador de sentido.

LA AUTOBIOGRAFÍA COMO OPORTUNIDAD

Recapitulando lo apuntado hasta el momento, la teoría postmoderna recurre al género autobiográfico con el fin de “des-doxificar” algunas ideas o, según la denominación de Linda Hutcheon, “instituciones” que la modernidad plantea tradicionalmente como “naturales” o “dadas” y que, en última instancia, se revelan “construidas” por una ideología. Ahora bien, tal y como he señalado, la “mirada” postmoderna puede detenerse en este punto, si considera que su labor concluye una vez desestabilizados estos presupuestos, o puede dar un paso más y proponer la autobiografía como una base privilegiada desde la que producir nuevas posibilidades (y debe admitirse, sí, nuevas ideologías).

Este último punto de vista es el que se propone en el monográfico editado por Leigh Gilmore bajo el título *Postmodernism and Autobiography*, en el que se estudia las nuevas formas de comprender y producir autobiografías que surgen si se “observa” el género con “lentes” postmodernas. En la introducción escrita por la editora se plantean del siguiente modo los objetivos del volumen:

What do theories, methods, and insights of postmodernism allow us to know about autobiography? What do the techniques, practices, and cultures of autobiography reveal about postmodernism? (...) These essays (...) view autobiography and other forms of self-representation through the lens of postmodernism, as a site of identity production; as texts that both resist and produce cultural identities. (3-4)

Se advierte que, desde esta nueva perspectiva, la autobiografía resulta especialmente fructuosa en lo que se refiere a la “identity production”, puesto que su propia marginalidad con respecto a otros “discursos” y sus propias contradicciones internas la convierten en un hogar, si se me permite la metáfora, cómodo para identidades tradicionalmente marginadas o “indecidibles”. Identidades femeninas, étnicas, inmigrantes y (en futuras investigaciones, según señala Gilmore) homosexuales se sirven de la “specific weirdness” (6) o “strangeness” (9) del género para expresarse.

En este sentido, podríamos hablar de la autobiografía como género privilegiado por los “ex-centrics”. Linda Hutcheon emplea este adjetivo sustan-

tivado para referirse a los sujetos marginados por la modernidad y restituidos por la postmodernidad como individuos con plenos derechos. Los “ex-centrics” son aquellos individuos que han sido considerados de segunda clase, cuando no marginales o extravagantes, por la modernidad, consideración que responde únicamente a que no han sido incluidos por ésta en lo que considera el “centro”. Por poner dos ejemplos: si para la modernidad el “centro” lo constituyen los hombres y los blancos, los “marginados” o “ex-centrics” son las mujeres y los negros. En el momento, sin embargo, en que este “centro” se revela “construido” y no “natural” queda en evidencia la arbitrariedad de esta consideración peyorativa.

“To be ex-centric, on the border or margin, inside yet outside is to have a different perspective”, explica Hutcheon (67). En efecto, al situarse fuera de los límites del perímetro moderno, los “ex-centrics”, al igual que los “nómadas” de Deleuze y Guattari, gozan de un punto de vista diferente y de alto potencial subversivo. Puesto que el género autobiográfico también ha sido apartado por la modernidad –debido igualmente a su incómodo carácter “indecidible” o “heterotópico”– los “ex-centrics” lo recuperan con el fin de emplearlo como cauce de expresión de su “perspectiva diferente”. “Autobiography’s own marginality to other discourses, as well as its internal contradictions, offers the ethnic and immigrant autobiographer and critic room to manoeuvre” (10), defiende Gilmore. Sin miedo a adular el significado, puede sustituirse “ethnic and immigrant” por “ex-centric”.

LA AUTOBIOGRAFÍA DEL AGOTAMIENTO

El segundo punto que me he propuesto estudiar en el presente artículo es la relación que la postmodernidad, comprendida esta vez como práctica artística, establece con el género autobiográfico; a este respecto, he planteado la siguiente pregunta: ¿qué tipo de autobiografías producen los escritores postmodernos?

Se comprende que las autobiografías que los teóricos de la postmodernidad analizan con el fin de desvelar los modos de operar de la ideología no son textos postmodernos, puesto que estos incorporan su propio aparato crítico, sino textos marcadamente modernos, es decir, textos en los que se plantean como “estables” las nociones del yo, la historia o la representación:

The terms that are likely to shift within postmodernism –particularly history and subjectivity– are taken as the stable elements in the story of one’s life. Texts that affirm this stability, or that can be construed as affirming it, form the “tradition” of autobiography. (Gilmore 5)

Gilmore engloba en esta “tradición” las autobiografías de San Agustín, Henry Adams o Rousseau. Precisamente *Las confesiones* de este último son el texto escogido por Paul de Man en “La autobiografía como desfiguración” (1979) para probar sus tesis deconstructivas.

Las autobiografías postmodernas, que también podría denominar *meta-autobiografías* o incluso *anti-autobiografías*, no necesitan, por el contrario, teóricos externos que las impugnen. A fin de cuentas ellas mismas muestran los artificios (léase este término teniendo en cuenta las acepciones segunda y tercera del diccionario de la RAE, “predominio de la elaboración artística *sobre la naturalidad*” y “*disimulo, cautela, doblez*” respectivamente) mediante las que están construidas y reflexionan sobre su intrínseca ficcionalidad.

Las directrices para definir las autobiografías postmodernas deben buscarse en dos artículos clásicos de los estudios postmodernos, “The Literature of Exhaustion” (1967) y “The Literature of Replenishment” (1969), de John Barth, y “Lo postmoderno, la ironía, lo ameno” (1986) de Umberto Eco. Se trata en origen de estudios sobre el género novelístico, pero considero que sus tesis resultan igualmente aplicables en el caso de la autobiografía.

En “The Literature of Exhaustion” Barth plantea una pregunta que podría formularse del siguiente modo: ¿qué tipo de novela cabe escribir en un contexto de agotamiento de la novela? La respuesta que proporciona el crítico norteamericano resulta paradójica: una novela cuyo tema sea precisamente el agotamiento de la novela.

La crítica posterior –cegada, seguramente, por la rotundidad del título– ha extraído conclusiones erróneas del artículo. Barth lamenta en un artículo posterior, “The Literature of Replenishment” el que se haya creído ver profetizada en su propuesta anterior la muerte de la novela cuando, muy al contrario, el estudio se refería a novelistas que son capaces de continuar escribiendo grandes obras en lo que califica de “age of ultimacy”. Señala el novelista y teórico norteamericano que escritores como Samuel Beckett o Jorge Luis Borges han hecho del agotamiento la materia de su obra y, de este modo, han continuado creando en un contexto epistemológico que ya no cree en la creación, no al menos en la creación original. Sostiene Barth que el escritor

argentino consideraba presuntuoso escribir obras que aspirasen a la originalidad y recomendaba por ello a los escritores asumir el papel de simples amanuenses que tradujeran de forma fidedigna o que anotaran arquetipos preexistentes: “It illustrates (...) my subject: how an artist may paradoxically turn the felt ultimacies of our time into material and means of his work *–paradoxically*, because by doing so he transcends what had appeared to be his refutation (1967, 71).

En “Lo postmoderno, la ironía, lo ameno”, Umberto Eco considera que el arte postmoderno surge cuando los creadores comprenden que el imperativo de novedad continua del arte vanguardista ha perdido vigencia. No puede crearse nada nuevo, todo está inventado, sólo cabe reproducir lo ya creado pero añadiéndole un punto de vista irónico. Recuérdesse la célebre cita de Eco:

Pienso que la actitud postmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle “te amo desesperadamente” porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. Podrá decir: “Como diría Liala, te amo desesperadamente”. En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia (...) habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en la que la inocencia se ha perdido. (74)

La literatura postmoderna se distancia de la vanguardista mediante una modificación de su actitud hacia el pasado. En palabras de Calinescu, Eco propone sustituir el modelo de la “innovación” por el de “renovación”: en lugar de anular el pasado, se retoma, pero desde una perspectiva paródica (268). A este procedimiento de Umberto Eco, John Barth lo denomina el “doble código” que consiste en jugar con el ilusionismo y con el anti-ilusionismo. Las novelas postmodernas rompen primero el ilusionismo, es decir, mediante pasajes y referencias metaliterarias recuerdan al lector que se encuentra ante una obra de ficción, pero con posterioridad recuperan el mencionado ilusionismo, según señala Barth en el mencionado “The Literature of Replenishment”.

En conclusión, la novela postmoderna es aquella que trata sobre la imposibilidad de escribir novelas o aquella que reproduce planteamientos anteriores adoptando para ello una perspectiva irónica. La novela se vuelve sobre sí misma y muestra sus propios procedimientos de composición: deja al descubierto las costuras de la trama, las imposturas del narrador, la ficcionalidad de los hechos, y se suma así al resto de los “discursos” postmodernos que

“des-doxifican” la representación para dejar al descubierto las operaciones de la ideología.

A la luz de esta descripción, el perfil de la autobiografía postmoderna puede adivinarse con facilidad. Esta surge también en un contexto de agotamiento, pero en este caso no es la falsa “transparencia” de la novela realista o la imposible novedad del arte vanguardista lo que queda en entredicho, sino las nociones vertebradoras de la autobiografía: el yo, la representación, la memoria, los hechos, etc. Ya no se cree en la “naturalidad” de estos elementos, y por ello se considera que sólo cabe escribir autobiografías sobre la imposibilidad de la autobiografía, sobre la imposibilidad del yo y de la representación, sobre la falsedad de la memoria y la ficcionalidad de los hechos. A este respecto, Paul John Eakin señala lo siguiente en *Fictions in Autobiography*:

Autobiographers themselves constitute a principal source of doubt about the validity of the art they practice. Although the motive to invent the self in language (...) is as vigorous now as it has been at any time in the history of autobiography, response to this motive seems fated to lead many an autobiographer willi-nilly to the discovery of the limits or even the theoretical impossibility of his art. (276)

No debe olvidarse, sin embargo, que a pesar de esta “imposibilidad” se siguen escribiendo autobiografías, es decir, se sigue representando, se sigue hablando de la identidad y del yo. Ejemplos paradigmáticos de estas autobiografías del “agotamiento” que desmantelan y crean a un tiempo pueden ser *Roland Barthes* de Roland Barthes, *Los hechos* de Philip Roth, *Verano* de J.M. Coetzee o *Experiencia*, de Martin Amis.

Roland Barthes, autobiografía de carácter marcadamente intertextual, está encabezada por una cita que invita a considerar al narrador del texto como un personaje de ficción. A continuación presenta una yuxtaposición de fragmentos en los que el registro de la enunciación resulta con frecuencia adulterado: en ocasiones alterna en un mismo pasaje la primera y la tercera persona y en otras recurre a la segunda persona. El “yo” en general y el “yo” autobiográfico en particular, puede concluirse, resulta una ficción y, sin embargo, Barthes insiste en emplearlo para hablar sobre sí mismo. Al tiempo que en *Roland Barthes* se ataca la autoría, el yo, la referencialidad, señala David Parker, “this ‘anti-autobiography’ actually embodies many of the features of language and narrative it is committed to denying: it is a referential work despite itself” (25).

En *Los hechos*, Philip Roth dota a su autobiografía de un paratexto, compuesto por un prólogo y un epílogo, con el fin de reflexionar sobre su autobiografía. Lo llamativo de este paratexto radica en que se presenta como un conjunto de dos cartas que Roth dirige a Nathan Zuckerman, protagonista habitual de sus novelas más importantes. “Mi impresión es que has escrito metamorfosis de ti mismo tantas veces, que ya no tienes ni idea de qué eres o has sido alguna vez. Ahora, no eres más que un texto andante”, le achaca Zuckermann a su creador (212). La principal conclusión de Roth es que, después de haber narrado los “hechos” de su vida, después de haberlos despojado del disfraz con que los había engalanado para escribir sus obras de ficción o, por emplear su gráfica expresión, tras haberlos “desechado”, estos se revelan vacuos y carentes de interés.

El tema de su autobiografía, por consiguiente, no es sólo la “vida individual” o la “historia de su personalidad”, como prescribe Lejeune, sino la necesidad de la ficción para que esta “vida” y esta “historia” adquieran relieve e interés. Se trata, podría decirse, de un alegato en favor de la “ficción” autobiográfica.

La conclusión no puede ser otra que ésta: la única verdad posible para un novelista son sus personajes y cuando él intenta ser otra cosa no consigue sino suplantarlos, personificarse en un nuevo personaje con una retórica ficcional que parece más auténtica pero que no lo es (...). La literatura juzga los hechos y no ve en ellos nada distinto de sí misma, quizá porque la lección sea que la escritura no puede elidir la ficcionalización inherente a su propia construcción. (Pozuelo Yvancos 208)

Verano, la tercera entrega de la autobiografía de J.M. Coetzee, sustituye la tercera persona empleada en *Infancia y Juventud* por un narrador completamente ficticio. Se trata de un joven investigador que reproduce en su texto una serie de entrevistas realizadas a personas relacionadas con Coetzee cuando el escritor aún contaba treinta años. Su objetivo es trazar un retrato del Nobel sudafricano. Un personaje de ficción, por tanto, retrata a su creador mediante una serie de entrevistas inventadas.

En una de sus preguntas a una de las entrevistadas, Sophie Denoël, el investigador señala lo siguiente: “No es posible confiar en lo que Coetzee escribe en ellos [sus diarios y sus cartas], no como un registro exacto de los hechos, y no porque fuese un embustero, sino porque era un creador de ficciones”. A lo que la señora Denoël responde: “¿Pero y si todos fuéramos creadores de ficciones, como llama usted a Coetzee? ¿Y si todos nos inventáramos

continuamente la historia de nuestra vida?” (219). De este modo, el cuestionamiento acerca de la veracidad de los escritos autobiográficos de Coetzee queda cuestionada (y en cierta medida restaurada) en su propio texto, a partir del diálogo ficticio entre dos personajes inventados.

Por último, *Experiencia* de Martin Amis constituye una autobiografía construida a partir de una serie de fragmentos diversos, diversos en su contenido y en su forma, también en su tono, en los que el narrador recurre con cierta frecuencia a fragmentos de las novelas escritas por su padre, el célebre Kingsley Amis, para rememorar pasajes de su infancia. No es por consiguiente el hecho lo que se recuerda, sino su reelaboración literaria. El acceso al pasado se produce a través de la ficción.

En todos los ejemplos propuestos se advierte el afán por desdibujar los límites entre lo ficticio y lo factual, por invertir la secuencia “natural” según la cual el referente precede al texto, y por cuestionar el “yo” autobiográfico, ese elemento lingüístico en el que, según Gilmore, “one would most wish to depend for some sense of stability, some sense of being at home” (6-7).

CONCLUSIÓN

Al comienzo del artículo he planteado dos preguntas que, si bien he abordado ya a lo largo de las páginas precedentes, ahora estoy en condiciones de responder de modo sintético. La primera aludía a la relación que se establece entre la teoría postmoderna y la autobiografía, y planteaba: ¿por qué les interesa a los teóricos de la postmodernidad la autobiografía? Tal y como he desarrollado en los apartados titulados respectivamente “La autobiografía como falacia” y “La autobiografía como oportunidad”, a los teóricos más “radicales” les interesa en un sentido negativo: como producto de una mentira vertebradora del pensamiento moderno que resulta imprescindible desactivar; mientras que a los “moderados” les interesa en un sentido positivo: como campo de pruebas en el que experimentar nuevas posibilidades.

En cuanto a la segunda pregunta, esta aludía a la relación entre la práctica artística postmoderna y la autobiografía, y la he formulado del siguiente modo: ¿qué clase de autobiografías producen los escritores postmodernos? En el apartado “La autobiografía del agotamiento” he señalado que en un contexto de escepticismo radical sólo cabe escribir “meta-autobiografías”, es decir, textos que reconocen de modo explícito su propia imposibilidad, pero que no por ello caen en el silencio. A este respecto, la metáfora con que Ihab Has-

san vertebra su trabajo *The Dismemberment of Orpheus* resulta adecuada. Tras ser despedazado por las Ménades, señala Hassan, la cabeza y la lira de Orfeo continuaron cantando y tañendo mientras descendían por el río Hebro. Del mismo modo, la literatura (y la autobiografía) postmoderna es aquella que al tiempo que desmantela la tradición, continúa creando.

En definitiva, los teóricos postmodernos estudian las autobiografías y los escritores las producen, pero en ambos casos el resultado es similar: muestran su imposibilidad; en el primero son teorías *sobre* la imposibilidad de la autobiografía –de la referencialidad y de la identidad– y en el segundo son meta-autobiografías de la imposibilidad.

Notas

1. ¿Por qué el término “sujeto”? Según Steven Earnshaw, “the word can mean a corpse available for dissection (...). As we now use the concept it embodies this sense of offering up material for the intellectual scalpel, of offering up a thing for deconstruction that is dead on arrival” (58). Por su parte, Catherine Belsey ofrece tres motivos: “First, as a grammatical term, it places the emphasis squarely on the language we learn from birth, and from which we internalize the meanings (...). Second, it builds the ambiguity of the grammatical term itself: I am free to say and do what I like to the degree that I accept a certain subjection to those cultural norms. And third, it allows for discontinuities and contradictions. I can adopt a range of subject-positions, and not all of them will necessarily be consistent with each other. ‘Identity’ implies sameness: that’s what the word means. Subjects can defer—even from themselves” (52).
2. Charles Berryman en “Critical Mirror: Theories of Autobiography” vincula el éxito académico de la autobiografía con el auge de la deconstrucción (72-76). Hasta la última treintena del siglo XX, el género no resultaba interesante para los departamentos universitarios de Historia y Literatura debido a que las fronteras entre lo factual y lo ficcional permanecían firmes y, así, tanto historiadores como teóricos de la literatura lo con-

sideraban el “bastardo” de su disciplina: resultaba demasiado apegado a los hechos para ser ficción, pero al mismo tiempo demasiado despegado de los hechos para ser historia. A partir de la revolución deconstructiva, sin embargo, la distinción entre lo factual y lo ficcional se hizo problemática. Las nuevas corrientes de pensamiento extendieron la idea de que tanto los hechos reales como los inventados compartían una misma naturaleza lingüística, de modo que no resultaba sencillo deslindar lo factual de lo ficcional. En este nuevo contexto, la autobiografía en tanto que género “indecidible”, tal y como lo considera Paul de Man, resultó del mayor interés.

Obras citadas

- Amis, Martin. *Experiencia*. 2000. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Barth, John. “The Literature of Exhaustion”. 1967. *The Friday Book. Essays and Other Non Fiction*. New York: Putnam, 1984. 62-76.
- . “The Literature of Replenishment”. 1969. *The Friday Book. Essays and Other Non Fiction*. New York: Putnam, 1984. 193-205.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes*. 1975. México: Paidós Ibérica, 2004.
- Belsey, Catherine. *Poststructuralism. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Berryman, Charles. “Critical Mirrors: Theories of Autobiography”. *Mosaic* 32.1 (1999): 71-84.
- Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. London: Routledge, 1995.
- Butler, Christopher. *Postmodernism*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. 1987. Madrid: Tecnos, 1991.
- Coetzee, J.M. *Verano. Escenas de una vida de provincias III*. 2009. Barcelona: Mondadori, 2010.
- Deleuze, Giles y Felix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Valencia: Pre-Textos, 1994.

- De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. 1979. *La retórica del Romanticismo*. Madrid: Akal, 2007. 147-158.
- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. New Jersey: Princeton UP, 1985.
- Earnshaw, Steven. “Love and the Subject”. *Postmodern Subjects/ Postmodern Texts*. Ed. Jane Dowson and Steven Earnshaw. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1995. 59-66.
- Eco, Umberto. “Lo postmoderno, la ironía, lo ameno”. *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Barcelona: Lumen, 1984. 71-82.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, ed. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arcos, 1988.
- Gilmore, Leigh. “The Mark of Autobiography”. *Autobiography and Postmodernism*. Ed. Leigh Gilmore y Gerald Peters. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994. 3-18.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. 1948. *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 9-18.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971.
- . “Beyond Postmodernism: Toward an aesthetic of Trust”. *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities* 8.1 (2003): 3-12.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. 1988. London: Routledge, 1995. 2ª ed.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. 1973. *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 47-61.
- Parker, David. *The Self in Moral Space: Life Narrative and the Good*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 2007.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Roth, Philip. *Los hechos. Autobiografía de un novelista*. 1988. Barcelona: Mondadori, 2009.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. 2001. Madrid: Siruela, 2005.
- Todorov, Tzevan. “El origen de los géneros”. *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arcos, 1988. 31-48.
- Villanueva, Darío. “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. *Escritura autobiográfica*. Eds. José Romera y otros. Madrid: Visor, 1993. 15-31.

El cine autobiográfico en España: una panorámica

EFRÉN CUEVAS

Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual
Facultad de Comunicación
Universidad de Navarra
31080 Pamplona
ecuevas@unav.es

RECIBIDO: NOVIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2010

La mirada autobiográfica ha encontrado en las últimas décadas nuevas formas de encarnarse en el ámbito cinematográfico, más específicamente documental, revitalizando la creación audiovisual al tiempo que ofreciendo nuevas perspectivas a la práctica autobiográfica, tradicionalmente ligada al soporte escrito. Este artículo pretende ofrecer una panorámica de dicha práctica en España, en donde no ha tenido la fuerza que se observa en países como Francia o Estados Unidos, pero que va conformando una veta cada vez más visible desde comienzos del siglo XXI.

AUTOBIOGRAFÍA Y CINE

Antes de entrar en el caso de estudio, parece pertinente una breve reflexión introductoria, que explique cómo se puede entender la práctica autobiográfica en el ámbito audiovisual. Cabría pensar que no es posible dicha práctica en el cine, como ya argumentó en su momento Elizabeth W. Bruss en su conocido artículo “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography”. Bruss afirmaba que el cine no podía aportar tres parámetros contextuales básicos para la autobiografía: *truth-value*, *act-value* e *identity-value* (299-300). Por las películas que menciona, resulta patente que la autora está pensando en el cine de fic-

ción que la crítica ha tendido a etiquetar como autobiográfico, como por ejemplo *Ocho y medio* o *Los cuatrocientos golpes*. Efectivamente, en dichos casos su comprensión como autobiografía resulta problemática, pues se está haciendo una aplicación bastante laxa de los parámetros que tradicionalmente han definido y acotado dicha práctica. Sus personajes pueden ser entendidos en mayor o menor medida como *alter ego* de los cineastas, pero eso no implica necesariamente que dichos filmes sean propiamente autobiográficos.

Bruss, sin embargo, no parece considerar la práctica documental en su argumentación, un ámbito en donde sí se puede hablar propiamente de autobiografía, como se defenderá en este artículo. No cabe duda de que el valor de verdad que esta autora reclama para la autobiografía se da en el documental autobiográfico, en la medida en que la práctica documental se basa habitualmente en la condición *indexical* de sus registros audiovisuales.¹ El carácter de “personal performance” que implica su *act-value* también resulta fácil de descubrir en los documentales autobiográficos, con expresiones muy evidentes en casos como los diarios de Jonas Mekas o el cine de Ross McElwee. Quizá más problemática se podría presentar la cuestión de su *identity-value*, o sea, la identidad entre autor, narrador y protagonista, que conforma el conocido “pacto autobiográfico” que Lejeune ha señalado como requisito genérico (49-86). Es evidente, como señala Bruss, que el cineasta no puede al mismo tiempo filmar una escena y ser su protagonista. Pero en muchas ocasiones ese cineasta que está detrás de la cámara interactúa como uno más en las escenas que filma y se hace presente de modo explícito a través de su voz. En otras aparece en pantalla, lo que implica que alguien está filmándole (y con frecuencia una segunda persona registra el sonido). Pero el registro de esas escenas sigue estando dirigido por el cineasta; y además esa filmación constituye sólo el primer estadio del filme autobiográfico, que necesitará de un proceso de montaje y post-producción.

Es precisamente esa segunda fase la más propiamente autobiográfica, aquella en la que se consigue dotar a lo filmado de una “perspectiva retrospectiva”, condición básica, como explica Lejeune (51), de la empresa autobiográfica. Es desde el presente de la escritura –del montaje, en el caso del cine desde donde el autor mira al pasado y así construye, reevalúa y dota de coherencia al relato de su vida. En este sentido, el cine autobiográfico se presenta con una estructura propia, basada en una doble temporalidad que no existe en el medio escrito: por un lado están las imágenes y sonidos filmados a lo largo de un tiempo concreto, que coinciden con el presente inmediato de los acontecimientos registrados y que pueden incluir desde la vida cotidiana del cine-

asta hasta otras situaciones más preparadas, como es el caso de las entrevistas. A esto se le añade la retrospectiva autobiográfica del cineasta, que ordena esas escenas en el montaje y a las que puede añadir músicas y un comentario narratorial que evoca de un modo más directo el discurso autobiográfico escrito. Sin olvidar que también cabe una tercera temporalidad, la que aportan los materiales autobiográficos visuales o sonoros recuperados del pasado, como las fotos y películas domésticas del archivo familiar.²

EL LENTO DESPERTAR DEL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO EN ESPAÑA

Establecidos sumariamente los rasgos básicos de la autobiografía fílmica, nos centramos ahora en el objeto principal del artículo, el cine autobiográfico en España. En coherencia con lo antes mencionado, se analizará dicha práctica en el cine documental (estrenado hasta 2010), ámbito en donde más propiamente se puede hablar de autobiografía, si bien asumiendo dicha práctica documental en un sentido abierto, pues en ocasiones los enfoques autobiográficos se encuentran a medio camino entre el cine documental, el ensayístico y el experimental, más en una época como la actual en la que se apuesta cada vez más por la hibridación de esas prácticas creativas.

Lo primero que cabe reseñar es la escasa presencia de documentales autobiográficos en España hasta pasado el año 2000. Es cierto que la práctica documental cuenta con una fuerte tradición de carácter social e histórico, que ha construido un modo dominante de entender dicha práctica como una mirada al mundo exterior, material o histórico, con frecuencia asociada a los discursos de sobriedad de las ciencias o presentada dentro de un paradigma objetivista, del que el documental observacional podría ser su manifestación más evidente. En ese contexto, la subjetivización que supondría una mirada autobiográfica vendría a chocar con ese paradigma. Pero también es cierto que ese modelo comenzó a cambiar ya en los años setenta, para incorporar al cineasta en la propia obra documental, con estrategias metadiscursivas o con temáticas identitarias que arrancaban de la propia trayectoria biográfica del cineasta. Esta tendencia fue creciendo con los años hasta convertirse a partir de los años noventa en un enfoque habitual de la práctica documental contemporánea, sobre todo en Norteamérica y Europa occidental.³ En España, sin embargo, no parece encontrar acomodo hasta ya comenzado el siglo XXI, y de hecho todas las películas que analizaremos a continuación se han realizado en este nuevo siglo, excepto *Monos como Becky*, estrenada en 1999.⁴

No resulta sencillo intentar apuntar las razones de esta diferencia, a pesar de que resulta relativamente llamativa. Puede haber influido el hecho de que ningún cineasta español de referencia exploró un enfoque autobiográfico en esas primeras décadas, lo que hubiera podido servir de pauta creativa para posteriores generaciones. Además la obra de los cineastas autobiográficos de referencia en los países vecinos ha tardado en ser difundida en nuestro país. Será a partir de 2000 cuando se observa una mayor atención a este enfoque, con retrospectivas a cineastas como la más pionera a Alan Berliner en 2002 o la dedicada a Naomi Kawase en 2008, y con la aparición en estos años de diversas monografías especializadas.⁵

Esta situación ha ido cambiando, como se ha señalado, desde comienzos de este siglo XXI, de un modo más marcado desde 2004. Desde entonces cada año se pueden encontrar varias producciones de relieve con un enfoque autobiográfico, tanto en formato cortometraje como largometraje. Además España está sirviendo como base para la producción de documentales autobiográficos de cineastas hispanoamericanos (en varias ocasiones asociados a los dos másteres de documental creativo que se ofertan en Barcelona, en la Universitat Autònoma de Barcelona y en la Universitat Pompeu Fabra). Así se pueden reseñar, por ejemplo, los trabajos de Pablo Baur *Los pasos de Antonio* (2007) y *El conserje* (2010); de *Diario Argentino* (2006), realizado por Lupe Pérez García; o de *Mi vida con Carlos* (2009), de German Berger. Estas películas suelen estar coproducidas por España, pero se centran en historias y personajes hispanoamericanos, por lo que no abundaremos sobre ellas en este contexto.

LA IDENTIDAD PERSONAL EN SU ARTICULACIÓN ESPACIAL

La propia naturaleza del cine facilita un mayor protagonismo de la dimensión espacial, en cuanto que trabaja con imágenes y sonidos que registran la realidad material, física, en la cual se despliegan las dinámicas humanas. No es de extrañar, por tanto, que parte de esas miradas autobiográficas se estructuran en torno a un espacio concreto, bien sea el espacio familiar que remite al origen o unos espacios ajenos en los que la identidad personal necesita dar cuenta de sí misma.

Ese protagonismo del espacio autobiográfico se puede observar en algunos cortometrajes que caminan en el filo entre lo documental y lo experimental, en parte por su ambigua afiliación autobiográfica. Este podría ser el caso de *Nenyure* (2005), en el que Jorge Rivero realiza un trabajo de corte ensayístico,

un retrato del pueblo de Mieres al que rebautiza con el nombre de Nenyure y que muestra sin seres humanos, con una ambientación de carácter casi onírico, que quiere reflejar el actual despoblamiento de esa zona tras la crisis de la industria del carbón. La película cuenta con una narradora –que aporta una cadencia lenta, casi metálica, subrayada también por la música–, cuyo relato en primera persona aporta un elemento habitual para su comprensión autobiográfica. No obstante, esa clave debe ser asumida en un sentido lato, pues no puede corresponder literalmente con Jorge Rivero, aunque sí verbalice de facto el discurso del director, que es oriundo de Mieres y que pretende plasmar con *Nenyure* su personal relación con el lugar que le ha visto nacer y crecer.

En un terreno fronterizo se encuentran también dos cortometrajes de Elías León Siminiani: *Límites, 1ª persona* (2001) y *Los orígenes del marketing* (2009). En el primero, un narrador en tercera persona va analizando unas imágenes de una mujer en el Sahara, filmadas por un hombre, para argumentar cómo esas imágenes tienen una magia especial a causa del amor entre ambos. Pero a mitad del corto, cambia el tipo de imagen y sonido, y el cineasta, Siminiani, en primera persona, nos cuenta que tras volver del Sahara rompió con su novia, Ainhoa, la chica que aparece en la imagen. Y comienza una nueva relectura de esas imágenes, guiada por su voz, que va desvelando sus mecanismos de construcción y su auténtica finalidad, recuperar la relación con su novia. Los títulos de crédito finales, ese paratexto básico en el cine para certificar la identidad entre autor, narrador y protagonista, confirman efectivamente que no son actores, que la mujer es Ainhoa y el narrador el cineasta.⁶

Su siguiente cortometraje, *Los orígenes del marketing*, se presenta como un prólogo de un largometraje autobiográfico que está preparando, *Mapa*, que narra su viaje a la India motivado por una crisis personal. Siminiani recurre de nuevo a estrategias abiertamente reflexivas en su modo de construir el relato e inventa una intermediaria –María– con la que dialoga, él como autor y ella como instancia que parece haber asumido todo el poder narrativo.⁷ Así crea una distancia muy eficaz que le permite utilizar una perspectiva autobiográfica para manipular abiertamente el relato, en todas sus posibilidades expresivas, bajo una perspectiva lúdica, que no impide canalizar las preocupaciones identitarias que han motivado su viaje a la India. Como ocurría en *Límites, 1ª persona*, el carácter experimental de esta obra, junto con el protagonismo de esa reflexividad que tiende a lo lúdico, arroja cierta incertidumbre sobre la consistencia de la propuesta autobiográfica, si bien en este caso más matizada que en el anterior.

Los orígenes del marketing apunta a una modalidad, el diario de viajes, a la que otros dos directores más consolidados, Ricardo Iscar y José Luis Guerín, han recurrido recientemente. En ambos casos supone un cambio de registro en parte inesperado, pues sus trabajos anteriores habían discurrido por derroteros ajenos a lo autobiográfico, con tendencia a enfoques más bien opuestos, de tipo observacional, en donde el cineasta busca desaparecer –colocar su cámara como “una mosca en la pared”, por recoger la conocida expresión anglosajona–, para intentar filmar una realidad minimizando la intervención externa y evitando, por supuesto, el comentario en *off* del narrador. Así ocurría en películas de Iscar como *Tierra negra* (2005) y *El cerco* (2005); o en la aún más conocida *En construcción* (2001), de José Luis Guerín, si bien este último también ha abordado enfoques más experimentales, sobre todo en *Tren de sombras* (1997).

El diario, en su formato cinematográfico, podría tener un estatuto problemático, si se le exige las mismas características que a su homólogo escrito. Este último se articula a partir de entradas singulares, ordenadas de modo cronológico durante un periodo de tiempo. Un formato similar presentan estas obras audiovisuales de estructura diarística, con la diferencia de que en el cine, como ya se mencionaba anteriormente, siempre se necesitarán dos tiempos de elaboración: el inmediato de grabación de las imágenes, que impide la mínima distancia reflexiva propia del diario escrito; y el posterior de la post-producción, en el que se articula lo filmado a través del montaje y que se puede complementar con comentarios del cineasta y otros elementos sonoros. De ahí que sea difícil pensar en un diario audiovisual en sentido estricto, pues éste siempre poseerá una mirada retrospectiva más clara, que lo vincula más con la autobiografía propiamente dicha.⁸

Así se observa en el medimetro de Ricardo Iscar, *Postal desde Buenos Aires* (2008). El cineasta viaja a la ciudad argentina invitado por la Cinemateca y durante esa estancia graba situaciones cotidianas de la ciudad: un paseante de perros, el cementerio, un café con gente bailando tangos... Él nunca aparece en pantalla, pero su voz va comentando las impresiones autobiográficas de ese viaje, su sensación de familiaridad con la ciudad, su relación con el país, etc. La parte final adquiere un tono más ensayístico, con su visita a los archivos de la Cinemateca. Mientras la cámara se pasea por las estanterías y va descubriendo las latas con películas clásicas, Iscar reflexiona sobre el papel del cine: “Es el silencio de un cementerio, donde dormitan las historias que nos han hecho crecer. Es el encuentro con otros padres, otros compañeros de caminos y

algunos amigos. Son vidas que dormitan, volcanes en tiempos de paz. Una enorme necrópolis. Momias que en cualquier momento pueden abrir los ojos y contarnos las maravillas que han visto”. Su última imagen, un bello amanecer en el río Paraná, es, según sus propias palabras, “mi tarjeta postal”, que él nos envía en formato cinematográfico, como espectadores de su diario. El estilo visual tiene en este caso un cierto aspecto doméstico, con una ligera inestabilidad de la imagen, provocada por la grabación con cámara en mano. Cabe suponer, además, que está filmando con una cámara pequeña, no profesional, que de algún modo replica el bolígrafo del escritor de diarios, en ambos casos instrumentos despojados de un carácter industrial, aptos para la expresión individual. Las imágenes recogidas, sin embargo, no pretenden llamar la atención por sí mismas –como ocurre, por ejemplo, en los conocidos diarios de Jonas Mekas–, sino que mantienen un tono observacional coherente con su cine anterior. Es el anclaje autobiográfico que aporta su comentario en *off* el que transforma esa observación distanciada en ilustración visual de un viaje personal, que en este caso se encarna en la ciudad de Buenos Aires.

José Luis Guerín, sin embargo, parece buscar una aproximación más literal al diario escrito en su película *Guest* (2010), ya desde su primera imagen, en la que muestra un cuaderno y un lápiz. Además su película se presenta, a modo de subtítulo, como “diario de registros sept 2007-sept 2008”. Y de hecho eso es lo que será: una fecha de calendario irá introduciendo cada entrada de su diario, que recogerá escenas muy variadas, desde una imagen rápida de un lugar o un personaje, hasta escenas largas en las que entrevista a gentes diversas en los lugares que visita, siempre a raíz de la presentación de su película anterior, *En la ciudad de Sylvia* (2007), en festivales de diversas partes del mundo. Aunque comienza con varias entradas en el Festival de Venecia y la Cinématèque de París, la mayoría de su película se centra en personajes ordinarios, que encuentra en barriadas pobres de países hispanoamericanos o en las calles de diversas metrópolis. Guerín apenas está presente en pantalla, a no ser por algún breve reflejo en un espejo o por una foto que le sacan para una acreditación de festival, aunque sí que se le escucha en ocasiones en *off*, mientras entrevista a alguna de las personas que graba (incluso llega a responder a alguna pregunta de sus entrevistados, acerca de su profesión o de la razón por la que está en esa ciudad). La cámara que utiliza es una cámara doméstica, sin trípode, con esa imagen ligeramente inestable que recuerda constantemente la posición del cineasta y la condición *amateur* del cine que propone Guerín. Sin embargo, la ausencia de comentario narratorial crea una distancia respecto

a lo grabado, que difumina paradójicamente la perspectiva autobiográfica que se podría esperar de un diario, para dar preeminencia a la mirada de un observador social, de un etnógrafo de las sociedades contemporáneas. La estructura diarística le aporta a Guerín una gran flexibilidad en el montaje final de la película, con entradas de diferente duración y tono, lo que le permite introducir en ocasiones fragmentos más ensayísticos. Así ocurre con su llegada a Nueva York, cuyas imágenes combina con fragmentos visuales y sonoros de la película de ficción *Portrait of Jennie* (1948), una estrategia que evoca a su segundo largometraje *Innisfree* (1990).

Tanto Siminiani como Iscar y Guerín plantean sus trabajos en relación a espacios ajenos, sin una vinculación biográfica con su propia trayectoria vital. No será este el caso de dos trabajos cuya razón de ser radica en la relación personal de los cineastas con el espacio retratado: *Yo soy de mi barrio* (Juan Vicente Córdoba, 2002) y *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004). En la primera, Córdoba plantea un medimetraje documental sobre el barrio madrileño de Entrevías, desde una perspectiva autobiográfica. Como él mismo dice al inicio, “hay tres cosas que no eliges: los padres, los hermanos y el barrio”. Ante la perspectiva de importantes cambios urbanísticos en el barrio, el cineasta busca recuperar la historia de su barrio, pero no al estilo de un documental de tipo expositivo, sino mirado y entendido desde la biografía familiar. Así, articula su trabajo en torno a entrevistas a sus padres, familiares y amigos, que puntúa con comentarios en primera persona, como los que abren y cierran el filme. En la banda visual, alterna imágenes actuales con otras de archivo y con películas domésticas de un tío suyo. Además, y quizá sea este el rasgo más singular, utiliza también imágenes de dos películas de ficción suyas, ambientadas en Entrevías en años anteriores, para ilustrar visualmente el paso del tiempo en su barrio. El cineasta se apropia así de esa idea de que toda película de ficción es también documental, al activar la función referencial que todo relato audiovisual tiene en cuanto que testigo visual de su propio rodaje.

El cielo gira, por su parte, plantea una densa relación entre la cineasta, Mercedes Álvarez, y el lugar que retrata, Aldeaseñor, el pueblo en donde ella nació y donde vivió los tres primeros años. Curiosamente la cineasta nunca aparece en pantalla y el documental se centra claramente en el retrato del pueblo, con un estilo contemplativo, apoyado en planos largos y estáticos, que captan el ritmo pausado de ese pequeño pueblo castellano. Pero esa distancia visual está matizada por el comentario en primera persona de Álvarez, cuya cadencia tranquila concuerda el ritmo visual, a la vez que introduce una cer-

canía emocional que obliga a considerar las imágenes desde un registro autobiográfico no perceptible de otra manera. Esa singular combinación se expresa de un modo muy sintético hacia el inicio, cuando se muestra un plano estático de una colina con una encina solitaria y la cineasta comenta en *off*: “Este es para mí el paisaje más extraño que existe. Es el lugar que se ve desde la casa donde nací y, por tanto, lo primero que vi del mundo. Mejor dicho, durante los tres primeros años de mi vida, este lugar era el mundo”.

Lo que arranca como un documental sobre un lugar, a partir de ese anclaje autobiográfico, termina siendo un documental sobre las huellas del tiempo, sobre las capas temporales que se acumulan en ese lugar: el tiempo cíclico de las estaciones, que estructura la película; el tiempo histórico de las generaciones, desde las huellas de los dinosaurios hasta los vestigios romanos de la cercana Numancia; el tiempo biográfico de los ancianos que viven en el pueblo, que comienza en los años treinta, y en el que se inserta el tiempo autobiográfico de la cineasta. *Aldeaseñor* se presenta de facto como un lugar con una densidad histórica inusual. Y así, lo que parecía un filme sobre el fin de un ciclo –la última persona en nacer allí fue la propia cineasta hace casi cuarenta años– se acaba convirtiendo en un estudio de los ciclos históricos, observados en sus diferentes escalas, tanto macro como microhistóricas. La noticia de la construcción de un parque de molinos de viento y el comienzo de la reconversión de un viejo palacio en hotel de lujo hacen patente que se cierra una época pero que comienza otra nueva. La cineasta va hilando estas vetas temáticas con calma, hasta tejer un tapiz que por momentos se adensa, como en esa escena en la que se nos conduce de un dinosaurio de plástico colocado como reclamo turístico hasta las potentes excavadoras que construyen el parque eólico, como si aquellos seres prehistóricos volvieran a habitar la aldea castellana, ahora transformados en ingenios mecánicos.

Esa rica articulación de capas temporales en espacios concretos remite sin duda al concepto de cronotopo que en su momento propuso Bakhtin para el análisis literario (250-52). En este filme cabe destacar como principales cronotopos dos ámbitos: la colina con la encina y la plaza del pueblo. La colina sirve casi como marco físico al documental: es esa imagen fundacional de la cineasta, su primera ventana al mundo, y sirve como cierre del retrato del pueblo, con dos de los ancianos más protagonistas caminando en la lejanía mientras hablan de la fugacidad de sus vidas. La plaza del pueblo no sólo es el punto de encuentro de sus gentes, como es habitual. Allí también se hallaba el viejo olmo, testigo del paso de tantas generaciones, que fue arrancado hace décadas

y que ahora yace, silente, ante el palacio que se está reconvirtiendo en hotel. Es así, en ese continuo y fecundo diálogo entre los elementos que lo conforman, como *El cielo gira* se termina erigiendo en uno de los mejores documentales de esta primera década del siglo XXI, como también han reconocido los numerosos festivales internacionales que lo han premiado (Rotterdam, Cinéma du Réel o Bafici).⁹

JOAQUIN JORDÀ: UN CAMINO SINGULAR

El cineasta Joaquín Jordà ofrece un acercamiento singular al cine autobiográfico, a través de dos películas importantes en el documental español reciente: *Monos como Becky* (1999) y *Más allá del espejo* (2006). Cuando realiza el primero de estos filmes –co-escrito y co-dirigido con Nuria Villazán–, Jordà ya es una persona conocida en el ámbito de la no-ficción gracias sobre todo a su trabajo *Numax presenta...* (1980).

Cabe afirmar que *Monos como Becky* constituye el primer largometraje documental que se estrena en España con una perspectiva autobiográfica. La película no se presenta inicialmente como un trabajo autobiográfico, pues busca ofrecer un retrato de la psiquiatría convencional, encarnada en el conocido psiquiatra portugués Egas Moniz (1874-1955), a la que se contrapone el trabajo que se realiza en Comunidad Terapéutica de Malgrat con un pequeño grupo de enfermos mentales. El hilo conductor para el retrato de ese colectivo será la representación de una obra de teatro sobre Moniz, y en ese proceso Jordà y su pequeño equipo de filmación se involucran como uno más y de hecho aparecen con cierta frecuencia en cámara, no sólo filmando sino en situaciones cotidianas o conversando con los enfermos. Además Jordà siente un vínculo particular con esas personas enfermas, pues no hace mucho sufrió una embolia cerebral de la que todavía se está recuperando. Este dato, que surge en una conversación con un enfermo, da paso incluso a una breve entrevista al propio Jordà, al margen del rodaje en el centro psiquiátrico, que contribuye a realzar la perspectiva autobiográfica de esta obra.

Esa perspectiva es aún más evidente en su última película, *Más allá del espejo*, estrenada a título póstumo. La película arranca con Jordà leyendo con dificultad en un periódico una historia sobre Esther, una joven que padece agnosia. Pronto sabremos que el propio cineasta, a raíz de su embolia, padece agnosia y alexia, enfermedades cerebrales que dificultan la percepción (y por tanto, la lectura). Jordà busca con este filme documentar la vida de las perso-

nas que sufren esta enfermedad y para ello él mismo se convierte en uno de los personajes protagonistas: conoceremos sus problemas, al igual que los de Esther y los de Rosario Villaescusa, las otras dos protagonistas principales del documental; asistiremos a consultas médicas en las que él también es paciente; le escucharemos contar a cámara sus problemas con la enfermedad. Se observa, por tanto, un paso más respecto a *Monos como Becky*, pues su presencia ya no es secundaria o más bien instrumental. En *Más allá del espejo*, Jordá se sitúa al mismo nivel que las otras personas que busca documentar, intercambiando continuamente el papel de cineasta y personaje, hasta llegar a dejarse entrevistar por Esther en una ocasión, coherente con el espíritu de empresa común que se va creando a lo largo de la grabación del documental.

RETRATOS FAMILIARES

Una de las variaciones más fecundas del documental autobiográfico es la que Jim Lane, en su estudio de este cine en los Estados Unidos, califica como “retrato familiar” (95-119), una temática que de hecho también se puede encontrar en lo que este mismo autor define como “documental con formato diario” (48-93). Esta propuesta tipológica viene a subrayar el hecho de que muchos cineastas abordan proyectos cinematográficos cuyo tema principal es su familia, bien sea para hacer un retrato de esos seres queridos, bien para buscar respuesta a preguntas identitarias que remiten a la cuestión del origen, a su historia familiar. Así ocurre también en España, con un número significativo de propuestas de este tipo, que repasaremos en este último epígrafe.

Varios de los cineastas españoles que realizan retratos familiares se posicionan a cierta distancia de los retratados, sin participar en él o con una presencia muy discreta. No obstante, aunque no tengan un fuerte protagonismo, no hay que olvidar que su propia relación de parentesco está haciendo posible la cercanía del retrato, el acceso a esa intimidad familiar que otorga al retrato cinematográfico una personalidad propia. Bajo esta clave se pueden incluir (a pesar de sus diferentes enfoques) obras como *Amor San Juan* (Luis Misis, 2006), *Cuadernos de contabilidad de Manolo Miralles* (Juan Miguel Miralles, 2005), *Bucarest. La memoria perdida* (Albert Solé, 2008), *La memoria interior* (María Ruido, 2002), *Familystrip* (Lluís Miñarro, 2009) y *Retrato* (Carlos Ruiz, 2004).

En el medimetraje *Amor San Juan*, Misis realiza un retrato de su abuela a partir de dos materiales diferentes: unas cintas de audio en donde su abuela

grabó testimonios personales, y la casa en la que vivió (su abuela falleció durante el rodaje del documental) y que ahora va a ser destruida. De nuevo el espacio habitado se utiliza como símbolo visual de una vida, en este caso acompañado de los diarios orales, una fuente poco frecuente para un retrato familiar. Ya con formato de largometraje, encontramos dos trabajos con un enfoque más convencional, en cierto modo determinado por su interés en presentar al gran público figuras con un perfil ya conocido: el pintor Manolo Miralles y el político Jordi Sole Tura. En el caso de *Cuadernos de contabilidad de Manolo Miralles*, la película es realizada por un familiar suyo, Juan Miguel Miralles, que nunca aparece en pantalla, aunque es una de las hijas del pintor quien sirve como conductora del documental, leyendo en *off* el diario que su padre había escrito y entrevistando a diversos miembros de la familia. El impulso autobiográfico es mucho más claro en *Bucarest. La memoria perdida*, pues ahí es Albert Sole, el hijo del protagonista, quien asume la tarea de ahondar en la biografía de su padre, político comunista, desde los años cincuenta hasta comienzos de los ochenta. El cineasta entrevista a su madre y a otros testigos, apareciendo con frecuencia en cámara, y narra en primera persona todo el documental, compartiendo con el espectador su propio itinerario de búsqueda. Con todo, en ambos casos parece pesar más el afán de dar a conocer a estos personajes en alguna de sus facetas públicas que una búsqueda personal de los cineastas en las raíces familiares.

El mediodmetraje *La memoria interior* supone un cambio claro de registro. Aquí, la cineasta se acerca a la figura de sus padres, gallegos que emigraron a Alemania, desde una posición narrativa de carácter ensayístico, en donde reflexiona sobre cuestiones como la memoria personal y la oficial, o la huella de la emigración en aquella generación. Pero esas reflexiones, con apuntes muy interesantes, no acaban de encontrar el acabado correlato en la banda visual. Esta se construye sobre todo a partir de tres entrevistas –a sus padres, a una sindicalista y a cuatro obreros–, cuyo tono y contenido no producen el eco esperado por el comentario narratorial.

Familystrip y *Retrato* presentan similitudes en su temática –el retrato de los padres del cineasta–, pero con enfoques estilísticos claramente distintos. Miñarro ofrece en *Familystrip* una estructura muy transparente: un diario audiovisual del retrato que durante un mes el pintor Francesc Herrero realiza al cineasta y sus padres en casa de estos. En esas sesiones, un pequeño equipo –cámara y sonido– va grabando las conversaciones entre los padres y el hijo, en las que recuerdan tiempos pasados: su noviazgo y matrimonio, los hijos, etc.

Ocasionalmente incluso el cámara y la sonidista intervienen en la conversación, en sintonía con el tono familiar que impregna todo el filme. Al final, se ofrece un retrato impresionista de la vida de esas personas, quizá demasiado pegado a la cotidianidad de esas sesiones de posado, casi como si se tratara de cine doméstico, pero grabado con un equipo profesional y convertido luego en largometraje público. A su favor, cuenta con la cercanía y la calidez de los retratos humanos, en especial el de la madre –el personaje más locuaz–, que en cierta manera se puede ver como representante de toda una generación.

Retrato se presenta formalmente en las antípodas de *Familystrip*. Su director, Carlos Ruiz, realiza un retrato de sus padres en el que combina entrevistas en *off* –a cada uno por separado–, con una singular banda visual. Frente a la cercanía que transmiten las entrevistas del hijo a sus padres, en donde se van desgranando recuerdos, sinsabores y nostalgias, la imagen (en blanco y negro) les muestra en su casa, pero siempre posando y siempre separados (incluso cuando comparten encuadre). El hieratismo de los padres y las cuidadas composiciones de los encuadres crean una extraña distancia –que recuerdan a películas como *El año pasado en Marienbad*–, que contrasta abiertamente con el registro oral, de carácter más cotidiano. El cineasta no aparece nunca en el encuadre y apenas se le oye en algún intercambio verbal, lo cual complica aún más la recepción por parte del espectador, pues la habitual cercanía que permite la vinculación autobiográfica resulta en este filme expresamente deconstruida en la imagen, pero más bien reforzada en el sonido.

Otros dos filmes de esta década retratan la memoria familiar, pero a partir de películas domésticas filmadas por los padres de los cineastas: *El horizonte artificial* (José Irigoyen, 2007) y *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga, 2005).¹⁰ En el primer caso, Irigoyen realiza un mediometraje utilizando como fuente visual principal las películas que su padre filmó entre los años cuarenta y los sesenta (excepto en tres breves momentos del filme). En la banda sonora, destaca sobre todo su comentario en primera persona, muy presente como soporte explicativo de las imágenes. La película se puede entender en este contexto como una variante audiovisual de lo que Paul John Eakin ha definido en el medio escrito como “proximate collaborative autobiography” (175-182). Eakin propone este término para aquellas obras sobre alguien íntimo o de la familia, con dos primeras personas hablando, en donde el autor cuenta su vida al contar la vida del otro. Cabría preguntarse hasta qué punto ocurre así en las anteriores películas mencionadas en este epígrafe, pero desde luego *El horizonte artificial* se puede interpretar claramente en esa clave, con una primera “voz” paterna

que realiza la crónica visual de los avatares familiares y sociales del momento, a partir de la cual el cineasta contemporáneo está realmente construyendo una autobiografía familiar “en colaboración”.

El cortometraje *Haciendo memoria* plantea un uso ligeramente diferente de las imágenes domésticas, buscando un contraste entre la imagen y la banda sonora que provoca resonancias de tipo social e histórico. Las imágenes son las típicas, con la familia de excursión o de vacaciones. El sonido lo componen conversaciones que Ruesga tiene con su padre y su madre, en donde les pregunta por qué iban de excursión al Valle de los Caídos o al Cerro de San Cristobal, conocidos símbolos franquistas. La explicación de sus padres remite a experiencias cotidianas ajenas a connotaciones políticas –“estaba cerca”, “había buenas vistas”–, con las que Ruesga no parece cómoda, como buscando las reverberaciones políticas de aquellas situaciones domésticas, que sus padres rechazan de plano. El balance final dice más de lo que parece, en una minicrónica de la vida en España durante el tardofranquismo. *Haciendo memoria* forma parte, de hecho, de una obra colectiva, *Entre el dictador y yo* (2005), en la que seis cineastas nacidos tras la muerte de Franco realizan un cortometraje sobre su relación con los años del franquismo. Todos emplean alguna veta autobiográfica en su trabajo: en Juan Barrero es el recuerdo de una visita al yate Azor –colocado junto a un motel en medio de Castilla– con su padre; en Elia Urquiza es su abuela, que ocupa la banda sonora con sus recuerdos, el engarce con Santander; en Raúl Cuevas es su lugar de nacimiento, un barrio obrero catatán. Pero quizá sea el trabajo ya comentado de Ruesga, junto con el de Guillén López y el de Mònica Rovira, los que presentan una perspectiva más abiertamente autobiográfica. En el caso de López, este va entretejiendo acontecimientos y lugares –la muerte de Franco, una escuela, una playa– con su propia biografía personal y familiar, a través de películas domésticas o de una conversación con su abuelo. Rovira, por su parte, viaja al pueblo de su familia (en el que su abuelo fue alcalde con Franco) y allí conversa con diversos familiares para intentar entender una época que, al no haberla vivido, le resulta más opaca de lo que suponía.

Los retratos familiares se encuentran más imbricados en la trayectoria vital de los cineastas en los dos filmes con los que cerramos este epígrafe –*Le temps et la distance* (François Gurguï, 2001) y *Nadar* (Carla Subirana, 2008)–, con la indagación en la historia familiar más explícitamente vinculada a la búsqueda identitaria del cineasta. En ambos casos se trata de historias que tienen a los abuelos como motor de esa búsqueda. En el primer caso, su realizador

está afincado en Francia –y de ahí el título en francés y su nombre adaptado a partir de Francesc Xavier Juncosa Gurguí–, pero su historia familiar se encuentra en Cataluña. Durante los casi ochenta minutos de largometraje, Gurguí alterna materiales diversos, consiguiendo un cierto efecto de *collage*: cine doméstico de su tío, registros documentales grabados por él en años anteriores, metraje actual –como el que graba en casa de su abuela, recientemente fallecida– e incluso fragmentos de películas suyas anteriores. Una valla publicitaria que el cineasta ve a su vuelta a París, con la frase “saber de dónde vienes para saber a dónde vas”, condensa de modo quizá demasiado evidente la razón de su filme, que él ha verbalizado de diversas maneras en sus frecuentes comentarios en *off*, a medio camino entre lo ensayístico y lo autobiográfico.

Una búsqueda con elementos similares es la que emprende Carla Subirana en su largometraje *Nadar*. Su interés inicial se centra en conocer la historia de su abuelo materno, fusilado en 1940, y para ello busca en archivos, en su propia familia e incluso dramatiza algunas escenas con un aire de cine negro de la época. De modo paralelo, la película habla también de la propia cineasta, de su madre y de su abuela –quienes tuvieron que criar a sus hijas solas–, de ese mundo de mujeres en el que ella creció y que ahora, como se ve en la última escena, se ha roto con el nacimiento de su hijo Mateo. La película, rodada durante cuatro años, se convierte parcialmente en un diario familiar, pues durante este tiempo su abuela, que tenía Alzheimer, fallece y su madre comienza a sufrir demencia senil. Subirana se enfrenta así por partida doble a la fragilidad de la memoria familiar, frente a la que en buena medida construye su película. Al final la cineasta habla de hecho mucho más sobre esa indagación en las raíces familiares como manera de conocerse mejor a sí misma que sobre la intriga planteada acerca de su abuelo, un hilo narrativo que casi parece servir más como *macguffin* que mantiene despierto el interés del espectador curioso. De lo que no cabe duda es que *Nadar* supone una cierta novedad en el panorama cinematográfico español: un largometraje que busca un hueco en salas y festivales con una historia abiertamente autobiográfica, sin protagonistas de notoriedad ni otros anclajes que pudieran reclamar el interés de taquilla.

Concluye aquí esta panorámica del cine documental autobiográfico realizado en España hasta 2010. No hay duda de que se observa una diversidad de prácticas y enfoques muy enriquecedora, a pesar del reducido número de títulos con que cuenta todavía el cine español. Los formatos y enfoques van desde los diarios cinematográficos que han realizado recientemente Ricardo

Iscar o José Luis Guerín, hasta trabajos que reciclan material doméstico como *El horizonte artificial*, o documentales largometrajes articulados a partir de trazas más o menos convencionales, apoyados en entrevistas, material de archivo público o familiar, e incluso dramatizaciones. Estos formatos vehiculan empeños autobiográficos diversos, entre los que destacan dos vetas. Una que gira en torno a la indagación sobre lugares y espacios, tanto vinculados al propio origen –los trabajos de Álvarez o de Córdoba– como espacios ajenos pero encajados en la propia biografía a través de una trama de viaje, como en el caso de Guerín, Iscar o Siminiani. Y una segunda veta que indaga en los retratos familiares, con variaciones que van desde la distancia formalista de *Retrato* hasta la mirada más doméstica de *Familystrip*. Todos ellos nos llevan a pensar que filmes como *El cielo gira*, *Más allá del espejo* o *Nadar* no son ejemplos aislados, sino puntos de referencia de un ámbito creativo que se está consolidando en nuestro país.

Notas

1. Damos por descontado que este valor de verdad de la autobiografía remite a un debate mucho más complejo, dado su carácter fronterizo entre la ficción y la no-ficción. En España tanto Darío Villanueva como Pozuelo Yvancos proponen un interesante acercamiento a esta cuestión, combinando los enfoques pragmático y genético. Ambos autores coinciden en que el carácter ficcional que deviene de su construcción (punto de vista genético) no es incompatible con su comprensión como real o verdadero por parte del lector (punto de vista pragmático), quien hace de estas obras una lectura intencionalmente realista (Villanueva 21-31). Cabría añadir que en el ámbito cinematográfico ese carácter referencial de la autobiografía destaca aún más debido al potente efecto de realidad que provoca el medio audiovisual.
2. Para ampliar estas reflexiones sobre la autobiografía en el cine, se puede consultar, entre otras, las siguientes referencias: Beauvais y Bouhours, Lane, Rascaroli, Renov.

3. Para una panorámica sobre el ámbito estadounidense, véase la obra ya citada de Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, en donde analiza trabajos de los años setenta, ochenta y noventa.
4. Entre la bibliografía consultada, sólo hemos encontrado una referencia con fecha anterior, la que hace Casimiro Torreiro (41) de una película estrenada en 1987, *Ma germana*, realizada por Xavier Juncosa, como segunda obra de una trilogía cuya tercera entrega sí analizamos aquí, *Le temps et la distance*.
5. Ver Cuevas y Muguiro, Cuevas y García, López, Martín.
6. Aun así, a causa del tono entre lúdico y experimental de esta obra –y en un contexto creativo en el que son frecuentes estrategias híbridas carentes de contextos interpretativos claros–, cabría preguntarse si esos rasgos autobiográficos tienen consistencia o si son otro elemento más del experimento audiovisual que nos propone Siminiani. Esa fue de hecho mi primera reacción, lo que me llevó a preguntarle directamente al cineasta, que me confirmó la condición autobiográfica de la obra, erradicando esa lectura sospechosa de su estrategia retórico-narrativa.
7. Téngase en cuenta que el narrador audiovisual, responsable de todo el relato, no debe ser identificado con las voces que emulan al narrador literario (voz en *off* o *voiceover*), que constituyen sólo uno de los canales expresivos de un relato audiovisual (que también cuenta con imagen, texto, ruido y voz de los personajes). Para distinguirlos, Gaudreault se refiere al narrador global como meganarrador y a las voces en *off* como narradores delegados (57-62).
8. David E. James (161), en referencia a los conocidos diarios de Jonas Mekas, se refiere a las filmaciones periódicas que este realiza como *film diaries*, que luego, tras el montaje y la sonorización, se transforman en *diary films*, películas con un título y una duración determinada, que constituyen la filmografía pública de Mekas.
9. Un análisis más exhaustivo de *El cielo gira* se podrá consultar en Cuevas 2011.
10. Un caso cercano podría ser el de *La doble vida del faquir* (2005), en el que la co-directora, Elisabet Cabeza, parte de una filmación *amateur* de una obra de teatro infantil, realizada en los años de la Guerra Civil, para recuperar aquellos años desde la perspectiva de sus protagonistas, ahora ancianos. Ya avanzada la película, nos cuenta en *off* que se ha involucrado

en este proyecto porque su padre, ya difunto, fue uno de esos niños. No obstante, la cineasta tampoco profundiza mucho más en esa perspectiva autobiográfica.

11. Como son obras de difusión limitada, no siempre editadas en DVD o en ediciones pequeñas ya no disponibles a la venta, señalaré también si se encuentran actualmente disponibles para comprar en DVD.

Obras citadas

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981 [1975].
- Beauvais, Yann y J. M. Bouhours, eds. *Le Je Filmé*. París: Editions du Centre Pompidou, 1995.
- Bruss, Elizabeth. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 296-320.
- Cuevas, Efrén y Carlos Muguiro, eds. *El hombre sin la cámara: el cine de Alan Berliner / The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.
- Cuevas, Efrén y Alberto N. García, eds. *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee / Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2008.
- Cuevas, Efrén, "Cycles of Life: *El Cielo Gira* and Spanish Autobiographical Documentary". *Cinema of Me*. Ed. Alisa Lebow. Londres: Wallflower Press, 2011 (en prensa).
- Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Trad. Nuria Pujol. Barcelona: Paidós, 1995.
- James, David E. "Film Diary/Diary Film: Practice and Product in 'Walden'". *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Ed. David

- E. James. Princeton: Princeton UP, 1992. 144-179.
- Lane, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- López, José M, ed. *Naomi Kawase. El cine en el umbral*. Madrid: T&B, 2008.
- Martín, Gregorio, ed. *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B, 2008.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Rascaroli, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres: Wallflower Press, 2009.
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Torreiro, Casimiro, ed. *Realidad y creación en el cine de no ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Villanueva, Darío. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". *Escritura autobiográfica*. Eds. José Romera y otros. Madrid: Visor, 1993. 15-31.

Películas autobiográficas españolas citadas¹¹

- Amor San Juan* (Luis Misis, 2006).
- Bucarest. La memoria perdida* (Albert Solé, 2008). [Disponible en DVD a la venta].
- El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004).
- Cuadernos de contabilidad de Manolo Miralles* (Juan Miguel Miralles, 2005).
- Familystrip* (Lluis Miñarro, 2009). [Disponible en DVD a la venta].
- Guest* (José Luis Guerín, 2010).
- Entre el dictador y yo* (Juan Barrero, Sandra Ruesga, Elia Urquiza, Raúl Cuevas, Guillén López y Mònica Rovira, 2005).
- El horizonte artificial* (José Irigoyen, 2007).
- Límites, 1ª persona* (Elías León Siminiani, 2001). [Disponible en vimeo.com].

La memoria interior (María Ruido, 2002).

Monos como Becky (Joaquín Jordà, 1999).

Más allá del espejo (Joaquín Jordà, 2006). [Disponible en DVD a la venta].

Nadar (Carla Subirana, 2008). [Disponible en DVD a la venta].

Nenyure (Jorge Rivero, 2005).

Los orígenes del marketing (Elías León Siminiani, 2009). [Disponible en vimeo.com].

Postal desde Buenos Aires (Ricardo Iscar, 2008).

Retrato (Carlos Ruiz, 2004).

Le temps et le distance (François Gurguí, 2001).

Yo soy de mi barrio (Juan Vicente Córdoba, 2002).

La cuestión autobiográfica. Teoría de un género a la luz de una relación de méritos

FRANCISCO AURELIO ESTÉVEZ REGIDOR

Dip. di Scienze Letterarie e Filologiche
Via S. Ottavio n° 20, 5° piano
Università degli Studi di Torino
10124 Torino- Italia
faestevez@gmail.com

RECIBIDO: FEBRERO DE 2010
ACEPTADO: MAYO DE 2010

Una serie de problemas de hondo calado pesan sobre la cuestión autobiográfica; sin ánimo de agotarlos reflexionaremos aquí sobre algunos relevantes. El primero de todos ellos reside en la dificultad de establecer un criterio ecuánime en torno al linde que como género literario debiera trazar la autodiégesis, tal nebulosidad crítica perturba la observación de tan peculiar escritura. Sin embargo, respecto a la aparición del vocablo “autobiografía” las dudas, por fortuna, se difuminan y es generalmente admitido que la nomenclatura se acuñara en los estertores del Siglo de las Luces (Gusdorf 1975, 59-63 y May 20-22). Parece que en consonancia con la historia de otros géneros literarios, el rango de identidad impreso en un vocablo exacto como reconocimiento a la autobiografía resulta posterior a buena parte de la producción que se enmarca bajo tal rótulo.¹ Igual ocurre en géneros cercanos, la ilusión autobiográfica del *Lazarillo* es reconocida hoy en día por el pleno de la crítica como la primera novela moderna, aunque la conciencia autorial presenta de matute una novela a los lectores de su época bajo vestimenta de carta de relación, muy en boga en aquel tiempo, donde se narraban supuestos hechos verídicos (la conocida tesis de Rico, 1982). Bien decía Baroja que la novela “es un saco donde cabe todo” y aún no hemos percibido cuán profunda es dicha afirmación (XVI, 502).

Sin embargo, al socaire de las propuestas teóricas de Lejeune,² basadas sólo desde la práctica escritural de Rousseau en adelante, el sesgo por parte de alguna crítica ha privilegiado el olvido de cierta producción española previa con fuerte raigambre autobiográfica.³ Se perpetúa así la confusión de tomar el punto de madurez de la autobiografía -entiéndase al caso las *Confesiones* del filósofo francés de 1789- por el de gestación o formación del género.⁴ El análisis practicado por Rousseau no divulga novedad, aunque consagrara el género, sino respuesta a una demanda lectora y reconocimiento público a la subjetividad moderna que ya inaugurara dos siglos antes Montaigne. Cierto es que las *Confesiones* instauran la normalidad en la práctica intimista, prueba de ello es la rapidez con la que se suman a la instauración del molde otros como Gibbon, Alfieri o Franklin con sus respectivas narraciones, por mencionar algunos casos célebres. La señal inequívoca de madurez en un género es la capacidad de que éste observe con detenimiento su propia condición, paso seguido normalice la misma y, al encontrar vocablo con el cual ser bautizado, de manera inapelable, se proclame. La maduración del narrar autodiegético, de una manera u otra, se da pues a partir de Rousseau al obtener con ella patente de curso literaria. En la cuestión autobiográfica, tomada la madurez por su nacimiento, se ha relegado la verdadera adolescencia e infancia del género a un cajón de sastre donde se apilan documentos, textos, manuscritos que debiéramos revisar para comprender en rigor y con profundidad las ansias escriturales del yo y las vetas decanas que surcan tan desafortada escritura. Sin embargo, consagrado el falaz cliché del tardío nacimiento autobiográfico, el resistente *lapsus* se fortalece con el pasar del tiempo. A pesar de todo, bien sabemos que la generación espontánea no es común en el florecer de modelos literarios. En efecto, y por referirnos en exclusiva al ámbito hispano, el germen colado de rondón por el *Lazarillo*⁵ permite a Cervantes alborear una conciencia artística que proyectará una larga escalada del “yo” con brillante apogeo a lo largo del Romanticismo, oportuna écfrasis de aquel continuo ascenso tiene por resumen el cuadro *Viajero frente al mar de niebla*, de C. D. Friedrich. En el Renacimiento se produce la huida hacia el “yo” alentada por el descubrimiento de la intimidad, del alma y la posterior subjetivización e interiorización de tales conceptos, a semejante dinámica responde, no acaso, la proliferación del autorretrato renacentista. La autobiografía, o su bosquejo, representaba así una técnica cabal ya atisbada en la novela sentimental del Siglo de Oro (Rey Hazas 71). Una nueva concepción del mundo reivindica el valor del individuo, atrás quedaban importantes jalones conquistados como la toma de conciencia pública del

hombre que proclamara la autodefensa de Isócrates o el albor de la autobiografía en el examen de conciencia de san Agustín –cercanas palpitan otras influencias cristianas decisivas en nuestro género como la *Vida* de santa Teresa, a pesar de su nítida función doctrinal–. El progreso de la conciencia del sí mismo exigía como necesaria la creencia profunda en el individuo, como subrayan Gusdorf (1956, 107ss), May (28-29) y Bajtin (287ss), ese proceso se aquilata de forma progresiva tras el bostezo del medievo y plasmación gráfica de ello es el libro que se ensalza como metáfora de uno mismo, vaticinado por Montaigne en la dedicatoria de sus *Ensayos*: “Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro” (47), además de emanciparse del arte medieval al redescubrir la libertad dispositiva y bañarse en un tono íntimo muy propicio al caldo autobiográfico. Con el *cogito* de Descartes el mundo se aglutina dentro del “yo” y el “yo” dentro de sí mismo. Las condiciones antropológicas y culturales allanaban de este modo la madurez de una forma literaria diferente. En efecto, la onda de irradiación del “yo” crecía con fuerza gracias a los modelos del coloquio de Erasmo, al método expositivo del *Lazarillo*, a la radical novedad del empleo de la primera persona para el relato inventado.⁶ Pero no deseáramos aquí dar la impresión de tópica retahíla de *precursores* de escritura autobiografía sino advertir los mecanismos que facilitan la progresiva aparición de tal tipo de escritura. Una historia atenta del género debiera observar la pulsión irrefrenable que conduce a la narración del “yo” aún en la ignorancia de insertarse en un género preciso favorecida, entre otros azares, por “el erasmismo doctrinario [que] fue hostil a la literatura de ficción” (Bataillon 1977, 608) y fomentó una intensa búsqueda de cauces nuevos para la narración.

Un segundo problema que afecta de lleno a toda narración autodiegética es el conflicto permanente producido en su seno entre literatura e historia. Si tras la lúcida lectura de Rico (1982; 1988) resulta que la realidad es falaz en el excelente ejemplo de *Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, pero su verosimilitud pertinaz y constante, comprobamos que la autobiografía, al ser precisamente literatura, resulta verídica (May 102). Además, la excesiva coherencia lógica de la autobiografía narrada anula el objetivismo de la historia, como aclaró Gusdorf (1956). Esta peculiar lectura y escritura de la experiencia en clave autodiegética es por sí sola factor de realismo (Bataillon 1981, 37). Sin embargo, Paul de Man disequilibra la balanza a favor de la ficcionalidad de la escritura autobiográfica en contra de su base referencial, de su estatuto de veracidad (148). El relato autodiegético siempre resulta pues un género más creador que referencial (véase Villanueva 1991 y 1992) y en ello

late buena parte de su “literariedad”. En definitiva, el “yo” literaturizado resulta a la postre una construcción verbal a la cual “no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída [...] como un discurso con atributos de verdad” (Pozuelo Yvancos 43). La autobiografía y sus parientes genéricos, como escribe James Olney son una forma de metáfora en la que el “yo” actúa como referente y el mundo externo como horizonte por comprender:

When the manner really cannot be separated from the matter and when the style is the book and the man, or when style, doubly metaphoric, mythic, rhythmic, symbolic, is what the book is about, then, as the *Essays*, the *Quartets*, and the *Memories*, the autobiography is duplex [...] The act of the autobiography and the act of poetry, both as creation and recreation, constitute a bringing to consciousness of the Nature of one’s own existence, transforming the mere fact of existence into a realized quality and a possible meaning. In a certain sense, autobiography and poetry are both definitions of the self at a moment and in a place. (43-44)

En resumen, si la autobiografía se mezcla fácilmente, por ejemplo, con los esquemas de la novela de formación, la permeabilidad entre los confines de la historia y la literatura, ¿dificulta valoraciones? En la teoría literaria cada dos por tres rebrota la cuestión del realismo, la brumosa distinción que separa ficción y realidad y la sutil barrera que separa la autobiografía del relato en primera persona. El mismo lector que acepta como ficción la narración del *Lazarillo* cae en la trampa de pensar que la *Vida del capitán Contreras* es, por el contrario, una autobiografía rigurosa. El raudal de verismo histórico que arroja el texto literario permite que a nivel de recepción podamos recurrir al pragmatismo italiano “se non è vero, è ben trovato” (si no es verdad, ¡está bien compuesto!), Bruss hace una observación similar en el sentido de que podemos leer textos pasados o de otras culturas con las convenciones de lo que consideramos hoy autobiografía (62-79).

Además, la autodiégesis resulta por fuerza un género fraudulento desde su nivel más externo. Sabemos de antemano que el autor escatima uno de los episodios más interesantes en la vida de cualquier ser humano, el suceso que crea la explicación definitiva a la suma de experiencias inolvidables: su propia muerte. Cervantes lo presagia bien cuando Pasamonte responde ofendido a la burla de don Quijote: “¿Cómo puede estar acabado [...] si aún no está acabada mi vida?”⁸ Si el final de la narración, y con ella del protagonista for-

jado, viene elegido por el propio narrador, la interrogación subyacente apunta hacia la propia organización del discurso, esa cadena última de sentido crucial en literatura. ¿Hemos de creer que el orden de narración de los sucesos en una autobiografía responde a la exacta sucesión cronológica del azar de la vida? ¿No será más bien una hábil manipulación que responde al capricho del arte, a un programa calculado de antemano con el fin de potenciar los efectos narrativos? Del mismo modo cabe plantearse el cálculo premeditado de los silencios, cómo y por qué se obvian ciertos acontecimientos relevantes en la vida del autobiografiado y cuál es la modificación que implican en el resultado final del texto.

Por todo lo anterior representa un interesante desafío la recepción de las relaciones soldadescas del siglo de oro para la investigación autobiográfica actual en lo que suponen de recreación o ficcionalización de historias autodiegéticas vividas entre finales del siglo XVI y mediados del XVII. La voz *relación*, tan genérica como ambigua, encierra varias acepciones desde su procedencia latina *relatio-onis*, comprende tanto la acción y efecto de referir como la de relatar, en narración o informe, cualquier acontecimiento, situación, suceso y actividades personales o institucionales, entre otras. La relación que aquí nos convoca es una *relación de méritos*, también conocidas desde el siglo XVI con los nombres de *Resumen de*, *Memoriales*, y otros. A tales efectos se consideraban *méritos* el conjunto de actitudes plausibles que nacen dignas de aprecio y premio a una persona. Y por *servicio*, se entiende el mérito que se lograba sirviendo al rey, al Estado o a otra entidad y persona. Tales relaciones tenían fuerte conexión con las *bojas de servicios* propiamente dichas, que en sentido militar contenían y constataban escuetamente otra clase de prestaciones: destinos cumplidos, excedencias, permisos, recompensas y castigos, dentro de cada destino o Cuerpo. Las marcas de veracidad en estas narraciones autodiegéticas militares son de vital importancia en una época en que “la historia era oficial, censurada o autocensurada” (Domínguez Ortiz 114) sin que constase de momentos privados e íntimos. La obra histórica era un claro instrumento de propaganda por lo que numerosos panfletos y relaciones aparecen tras la consolidación de una *Historia general de España* de Juan de Mariana (1592 en latín y 1601 en español). Las relaciones se convierten así en el “órgano” oficioso de la monarquía y del gobierno del conde-duque con las que informar, dirigir y manipular a la opinión pública; en suma, justificar los nacionalismos estatales.⁹ Mientras el imperio español caminaba hacia su ocaso, la necesidad de hilvanar relaciones merced a sus propiedades autodiegéticas cae en una

suerte de moda literaria. España resultó así un terreno cultural fértil donde se desarrollaron con pujanza dichas relaciones tendentes a un tipo de narración que favorece el descubrimiento del propio individuo. Por ello sorprende el escaso asedio crítico que ha recibido este grueso de autobiografías en forma de relaciones de soldados.

Intentaremos paliar mínimamente tal desatención observando el recorrido de una de ellas, la *Vida del capitán Domingo de Toral y Valdés*. La transcripción del código H 55 al tomo LXXI de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* se realiza en 1879 por Martín Fernández de Navarrete. En 1905 es recopilada con tímidas valoraciones históricas en el volumen *Autobiografías y memorias* de Manuel Serrano y Sanz. Más adelante, ya en 1956, José María de Cossío incluye a Domingo de Toral en una reducida nómina en la que constan Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Diego Duque de Estrada, Miguel de Castro para su Bibliografía de Autores Españoles bajo un epígrafe de mayor justicia, *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*. Habrá que esperar al excelente ensayo de Pope, *La autobiografía española hasta Torres Villarroel* para situar dichas narraciones en su justo término, siendo por desgracia un trabajo poco leído (1974). Allí se amplía quizá con algún exceso la nómina que establece Cossío con los siguientes nombres: Leonor López de Córdoba, Diego García de Paredes, Martín Pérez de Ayala, Santa Teresa de Jesús, Diego de Simancas, Esteban de Garibay, Diego Suarez, Estebanillo González y Diego de Torres Villarroel. En el 2000 aparece un nuevo estudio al respecto que retoma la sagaz interpretación del profesor Pope.¹⁰

Es hora ya de desvelar quién es este misterioso soldado que nos convoca, de vida casi olvidada si no fuera por haberla consignado en una relación. Toral y Valdés fue un capitán de los Tercios españoles del primer tercio del siglo XVII. Según cuenta en su autobiografía, nace en la actual Villaviciosa (Asturias) en el año 1598, hijo de Juan Toral y Valdés y María de Costales, ambos descendientes de familias de linaje a pesar de lo cual son escasos de posibles. Al morir su madre se traslada junto a su padre y hermana a Madrid en busca de mejor vida. A los diez años encuentra acomodo como sirviente de un gran señor donde permanece durante cuatro años. La sed de aventuras y libertad se apodera de él y un buen día huye de aquella casa señorial. Deambula por espacio de cuatro años por España “como otro Lazarillo de Tormes” (1905, 485). Sacia transitoriamente la sed de aventuras y regresa a Madrid al servicio del mismo señor de quien oculta la identidad- será una de las pocas y selectivas lagunas informativas del texto-. Domingo debía apuntar buenas cualidades y no-

ble moral al merecer la confianza de su señor “cuando no tenía aún diecisiete años cumplidos” siendo aquel persona “que ocupaba un puesto de los más preeminentes de España” (485). Tal distinción suscita la envidia de otro criado que consigue volver recelosa la confianza del señor en Toral. Exasperado éste por la desleal conducta descargó dos estocadas sobre su enemigo. Dejándole por muerto, escapa a Alcalá de Henares para ponerse a salvo de la persecución de la justicia. Se recluta con destino a Flandes y sentó plaza de soldado en la compañía al mando del capitán Cosme de Médicis. Parte con otras cuarenta y tres compañías para Lisboa, donde embarcan en varios navíos con rumbo a Flandes. Allí son narradas las miserables condiciones del viaje en que vivían los tercios de Flandes donde no se ahorra el fleco humorístico que contrasta la dureza del pasaje:

Los navíos pequeños, la gente desnuda, amontonada una sobre otra, por estar de esta manera siete semanas y partir para Flandes sin dar socorro ninguno para refresco y tardar en el viaje veintiocho días se apuraron de 3.000 en 2.300, que con tales causas, de los que quedaron se puede tener admiración. [...]

Desembarcamos en Dunquerque por el mes de noviembre, año de 1615, tan desnudos que los más bien vestidos iban sin zapatos, ni medias, ni sombrero, y lo común era desnudos, de tal suerte, que las partes que la honestidad obliga a que más se oculten eran más patentes a la vista; y porque algunos las tapaban con las manos, los llamaron a semejanza de Adán, adanes. (486)¹¹

Toral es destinado al tercio que mandaba Íñigo de Borja y permanece en la guarnición del castillo de Amberes hasta que, en 1619, salió a campaña a las órdenes de Francisco Lasso. Desempeñó con pericia y fortuna algunas difíciles comisiones y tuvo la desdicha de encontrarse en el desastroso sitio puesto a la villa de Bergas. Tras dos años de vida azarosa de campaña, regresó con licencia a la Península “atravesando la Francia en treinta días a pie” (490), pobre de recursos. Acarició entonces el propósito de pasar a Indias y quedó agregado como alférez a las órdenes del capitán Lázaro de León, que le destinó a la ocupación de reclutar tropa en la demarcación de Alaejos (Valladolid) para concentrarla en Medina del Campo. Al fin, formando parte de esa concentración de tropas, llegó a Lisboa, puerto de partida para las Indias. Pero transcuro

rrieron más de dos años y medio sin que la expedición se llevara a cabo. Cansado, regresó a Madrid donde entra al servicio del marqués de Leganés, por orden del cual pasó una breve temporada en territorio africano, de donde regresó nuevamente a Madrid. Entonces “con patente de capitán y sesenta escudos de sueldo al mes” (491), quedó a las órdenes de Miguel de Noroña, que había sido destinado como virrey a la India oriental. Este viaje rumbo a Asia fue una verdadera calamidad. Una epidemia declarada a bordo atacó a casi todos los pasajeros, Toral entre ellos, salvando su vida milagrosamente. Los huracanes obligaron al navío a cambiar de rumbo, y al cabo de cinco meses, tuvo que refugiarse en Mozambique. Una semana después emprendió la nave rumbo nuevamente hacia la India. Tras un mes de navegación arribó, por fin, a Goa, puerto situado al norte del golfo de Bengala. Comisionado entonces por el virrey para recorrer los lugares fortificados, llegó a la isla de Caranja. De su visita a este remoto paraje refiere el encuentro que tuvo con un ermitaño. La vida quieta, sosegada del anacoreta, provoca una crisis muy honda en su espíritu agitado por ambiciones, pletórico de inquietudes, y se siente arrastrado a quedarse en compañía del solitario, como buen español de su tiempo: guerrero o fraile. Pero se sobrepone a tal sugestión y prosigue su camino de retorno a Goa.

De pronto, todas las consideraciones que merecía del virrey, y que ya él observa en declive, sufren una brusca mudanza y se truecan en menosprecios y despotismo, la inquina crece sin que Toral sepa adivinar la causa. Estima consecuencia del declarado desafecto la orden que recibe de trasladarse a una zona de clima inclemente, y sin apenas recursos, al objeto de recuperar la plaza de Ormuz, operación que habrá de llevar a cabo a las órdenes del capitán general de aquella costa don Rui Freire de Andrade. Unos nueve meses estuvo allí Toral, muy considerado por este jefe, del que hace subidos elogios. Tomó parte considerable en la indicada operación sobre la isla de Ormuz y en otros hechos de armas. Pero su servicio más importante fue la operación efectuada en 1632, por iniciativa suya, sobre la isla de Bombaca. Este hecho de armas puso remate a un taimado ataque de los indígenas que costó muchas vidas

De regreso en Goa, ilusionado con el deseo de que hubiese desaparecido la inquina del virrey, marqués de Leganés, se encontró con que tanto él como los secuaces que le rodeaban se habían declarado sus enemigos con saña persecutoria. Inopinadamente, fue objeto de un encarcelamiento “sin poder saber la causa, ni hacerle cargo ninguno, por más memoriales que le envió” al virrey (501). Por el mismo arbitrario procedimiento se le puso en libertad y

fue destinado a una armada puesta bajo el mando del general don Rodrigo D'Acosta, comisionado para el reconocimiento de unos islotes. Toral se aleja de la lírica patriótica que practicara Aldana y cultivara Fernando de Herrera, lisonjas que fueron moneda de cambio en tierras del imperio. Convencido de que no le esperaba ningún risueño porvenir rodeado de enemigos poderosos, maduró el propósito de regresar a España. Tal determinación anduvo a punto de valerle un nuevo encarcelamiento, temerosos sus jefes de que Toral pudiera delatarles ante el rey, refiriéndole cuantas anomalías causaban y encubrían en aquellos remotos parajes. Esto le obligó a simular que había desistido del propósito de repatriarse, hasta que una circunstancia propicia le permitiera realizar sus ocultos planes de evasión y repatriación.

Por fin pudo emprender la fuga, que fue el comienzo de una larga odisea a través del Indostán, Arabia y Persia, llena de peripecias y contratiempos donde inicia la narración más personal e íntima. Embarcado, a caballo y a pie, con dilatadas paradas en el camino, obligado por el mal tiempo o la mala salud; viviendo a la intemperie o rodando por mesones y conventos; haciendo de tonto, de mendigo, de tramposo y hasta de ratero, sale de Asia, cruza el Mediterráneo, llega a Marsella y marcha desde aquí a Barcelona y Madrid. Este periodo de la permanencia de Toral en Asia y su calamitosa huida, que va desde el 3 de abril de 1629 hasta el 3 de mayo de 1634, es de lo más ponderable en su autobiografía. Escrito con una jugosidad inalterable al paso del tiempo y se lee con tanto deleite como el que pueda producir una obra moderna de aventuras. Sólo se lamenta lo someramente que están relatados los episodios.

Domingo de Toral, ya en Madrid, redacta su historia quizá sin pensar en hacer obra literaria. Procura en el escrito dos propósitos parejos: exponer sus cuitas y patentizar sus merecimientos. Toral consigue con su escrito cierta atención por parte del rey y del válido conde-duque de Olivares, pero no recompensa material. Superado este suceso, el texto coge espesor ya que de una manera sucinta con precisión, sencillez y claridad, descubrimos un proceso inquisitorial interno reflejado en la escritura con el que busca más saber quién y cómo es: el paso de la confesión a la autobiografía, de los hechos al sentido en que estos definen la esencia de uno, condición que Catelli pedía a toda autobiografía (82-87). Y con esto termina su narración y también todo lo que se sabe de su vida hasta los treinta y seis años, perdido luego el rastro de ella.

Además del mérito literario, este relato tiene valor de documento histórico y de táctica militar muy apreciable. En algunos pasajes, lo autobiográfico se diluye en la narración objetiva de los episodios históricos que abarca. En-

tonces el protagonista, que revela conocimientos que desconocemos dónde y cómo los habrá adquirido, se permite hacer atinadas observaciones sobre órdenes recibidas de los jefes o acerca de interpretaciones histórico-políticas de los sucesos que presencia, proclamándole actor y testigo inteligente.

Las relaciones han sido descritas como “documentos semiprivados, destinados a un superior, con objetivos al menos en parte prácticos” pero en los que “la propia trayectoria merece ser contada a otros para quienes ha de servir como entretenimiento, como ejemplo, o como motivo de compasión y recompensa [...] de ese esfuerzo comunicativo esperan una utilidad práctica, sea esta un beneficio económico directo o la satisfacción de ciertas aspiraciones” (Levisi 238). La relación de Domingo de Toral es una importante excepción al papel difusor de las victorias que tenían semejantes crónicas (Borreguero 60) al dar un paso adelante hacia una utilidad diferente manifestada por la ansiedad de su yo. Las *relaciones de méritos* venían a ser pues meras síntesis de trayectorias personales, redactadas por los propios interesados, que constituyen embriones de autobiografías más o menos verídicas supeditadas al fin de obtener todo tipo de merced por parte del rey. La relación *Vida del Capitán Domingo de Toral y Valdés* resulta aquí también una excepción puesto que el autor no aspiraba a obtener ya merced alguna puesto que había presentado ya su hoja de servicios cuando redacta la misma como bien apunta al final de la relación:

En su Consejo de Portugal hablé al Rey y al conde de Olivares dos veces, respondiéndome que ya le había escrito al Consejo el Virey que venía. Presenté los papeles de mis servicios y agravios que me había hecho todos justificados en Goa y respondidos por él que yo guardaba cautamente una fe suya de 8 servicios particulares que había hecho por órdenes suyas. Otra del consejo de Estado de la India, sin otras de otras personas. Otra fe de cómo no me había hecho en todos estos servicios merced ninguna, con que parece que el Conde y el Consejo se dieron por satisfechos, y a mí por disculpado. (536)

Recordábamos al principio de estas líneas cómo el autor del *Lazarillo* presenta bajo apariencia de *carta messagiera* la primera novela moderna, aún hoy lozana. La narración del capitán opera de modo similar al pasar de rondón una balbuceante autobiografía merced a una extraña relación de méritos que ha perdido su misión principal, pues como ya había experimentado el capitán a mitad del texto: “con notable daño mío, y fueron la causa de que pasase inacce-

sibles trabajos, y hoy estoy sin premio de mis servicios, que aunque no son los de un gran soldado, pudieran tener alguno” (491). Además, el texto no oculta jamás aquello que pudiera ocasionarle desmerecimiento, en contra de las convenciones de una relación que tiene por objetivo pretender mercedes. Incluye anotaciones lejanas a una relación que ayudan, sin embargo a construir el personaje como cuando en el pasaje de su infancia y adolescencia aprovecha para traslucir sus conocimientos con la mención de la famosa novela picaresca con cuyo protagonista compara su mocedad.

Por lo tanto, el afán de redacción es muy otro al usual en las relaciones. Además, a nivel de recepción del texto la muy plausible autobiografía del capitán Domingo de Toral y Valdés puede recurrir al pragmatismo italiano citado líneas más arriba. Dentro del género autobiográfico mientras los hechos narrados resulten verosímiles no implica efectos literarios apreciables que anden separados de la realidad histórica. Una lectura superficial nos colocaría frente a un balbuceante conato de autobiografía moderna que se mueve entre el relato de viajes, la hoja de servicios y colinda muy de soslayo con la novela picaresca. Si bien es cierto que de todas esas fórmulas narrativas bebe, de forma predominante se plasma un deseo auténtico de profundizar en el *yo* aun cuando predomine un estilo austero y conciso que leído con ojos actuales nos haga pensar más en una funcional economía narrativa que imprime a la historia la velocidad y tensión adecuadas. La concisión del autor es permanente y cuando da por extenso un particular se justifica. Así, tras un altercado con otros compañeros en el que pierde dos dedos, reflexiona sobre su conducta y justifica el detalle poco habitual en la narración: digo esto tan por menor, porque se conozca el poco saber y la mocedad cuando procede a su albedrío a los casos que se sujeta” (485). Jean Molino afirma que autobiografía y literatura resultan excluyentes (1980, 131); la deriva de la tajante separación aristotélica entre verdad y arte aún tiene resaca. Para nuestro caso conviene caer en la cuenta de que recordar parece ser un asunto mucho más definitivamente relacionado con la construcción (o re-construcción) que con la mera reproducción.

Algunos piensan que se “violenta” estas relaciones al clasificarlas como texto autobiográfico literario ya que eludimos el carácter documento que el texto tenía en la época (Barchino 104). Creemos, sin embargo, que eso depende en última instancia y con permiso de las argucias y procedimientos literarios manejados, de la consideración lectora que se balanceara entre documento o texto literario según sea la prenda. La aquiescencia del lector actual

adquiere entonces un relieve fundamental, si este se arroja a la lectura como texto preferencialmente literario independiente de la cantidad de referencias a la realidad que disponga el mismo dará validez a un texto que dispone de todo lo necesario para que ello ocurra de tal modo.

En el relato que nos incumbe el yo en primera persona, con ciertas matizaciones, baña con aura de realidad toda la narración. El título de la relación, *Vida del Capitán Domingo de Toral y Valdés*, cumple de partida y con escrúpulo, el requisito esencial que debe satisfacer cualquier autobiografía merecedora de tal nombre: la identidad entre autor, narrador y protagonista. Según las exigencias de Lejeune el autobiógrafo debe inclinarse a valorar su vida individual, con hincapié especial en la historia de su personalidad. Hay varios ejemplos en el manuscrito pero relevante por situarse al final de mismo es el que sigue donde Toral describe con honda amargura su sino:

Lo que sé de cierto es con tanta experiencia, que no sé más que al principio, y esto es evidencia, que pues no he sabido para mí ¿qué puedo saber estando hoy más lleno de trabajos con más necesidad y menos fuerza para poderlo buscar? [...] que por mí se puede decir, según tantos trabajos he pasado y peligros de la vida, y al presente en más necesidad, que el día siguiente siempre es el peor. (506)

Si el relato autobiográfico puede dirigirse explícitamente al lector, a otro personaje de la narración o al destinatario del escrito como en el caso insigne del *Lazarillo*, ¿a quién se dirige pues este texto que trasluce las preocupaciones del ocaso hispánico, junto a las ansias de medro de un humilde soldado en la fatiga de sus días, entremezclado todo con sus constantes cuitas y pareceres sobre la realidad?

En principio, la autobiografía carece de *inventio*, el material viene ya dado, o mejor dicho, la *inventio* reside en la disposición y selección del material. En el caso del que nos ocupamos dicha colocación del material narrativo es claramente intencionada. Además, hablar sobre sí mismo debía ser justificado en el Siglo de Oro. Aquí la autoconciencia se exhibe de modo lacerante en esas últimas líneas, frente a los recursos empleados por otros soldados escritores (el diálogo con los personajes en Contreras o el vocabulario de Castro) las emociones bullen desde la profunda observación de su conciencia. Porque los pioneros del género autobiográfico, denominación más acertada que la de prehistoria del género, actúan impulsados por una motivación de carácter íntimo.

Observamos en el manuscrito de Domingo de Toral y Valdés, digno de una edición moderna, aquella petición de Misch por la cual “la historia de la autobiografía es la historia de la conciencia que los seres humanos tienen de sí mismos”, en la medida en que nuestro capitán expone en certeras páginas cómo “el aspecto más universal del ser humano es su necesidad de entenderse a sí mismo” (8-9).

Notas

1. Buena prueba de ello pueden ser los varios y corpulentos volúmenes de la *Historia de la autobiografía* de Georg Misch.
2. El seminal artículo de 1973 proponía como definición de autobiografía “un récit retrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité [...] le texte doit être *principalement* un récit..., la perspective, *principalement* rétrospective... le sujet doit être *principalement* la vie individuelle[...] C’est là question de proportion ou plutôt de hiérarchie: des transitions s’établissent naturellement avec des autres genres de la littérature intime (mémoires, journal essai), et une certaine latitude est laissée au classificateur dans l’examen des cas particuliers” (138). Resulta revelador que Bloom en su alarmado *El canon del ensayo*, fije el paradigma de la literatura autobiográfica moderna también en Rousseau.
3. Véase al respecto la reflexión de Caballé.
4. Se puede seguir la denuncia del narcisismo crítico y la instauración del modelo francés como modelo de consagración del género autobiográfico en Prado, Bravo y Picazo (99-125 y 228-37).
5. Por cierto, la primera novela moderna aunque no aparezca en todo el libro dicha palabra y recordemos la teoría de Américo Castro “el autobiografismo del Lazarillo es solidario de su anonimato”(Lázaro Carreter 20-21)

6. Aunque difieran en función y significado, el relato autobiográfico que fray Antonio de Guevara pone en labios de Andrónico, la *Historia de Claro y Florisea*, el *Asno de oro*, el *Crotalón*, el *Diálogo de las transformaciones* y la *Cárcel de amor* (Lázaro Carreter 31) utilizan procedimientos autobiográficos. Supo bien resumirlo Márquez Villanueva “La técnica autobiográfica es el gran descubrimiento de la quinta década del siglo (288).
7. A tal punto llega semejante deformación que Levisi llega a calificar el texto del capitán como la mejor autobiografía de soldados del siglo XVII (1984) y Ettinghausen lo califica de “genial” (1988, 14). Incluso se ha querido estudiar el uso indirecto libre como auténtica garantía de autobiografía, cuando en realidad es otro recurso narrativo utilizado con magisterio por parte de Contreras (Girón 2002).
8. Claudio Guillen proponía a Pasamonte como fundador del género picaresco lo cual implicaría, al ser autor de una autobiografía, fundador del género autobiográfico (228-29).
9. Usunáriz 108; Jover y López Cerdón 358; Elliot 537.
10. Es la tesis de fin de carrera en formato de libro de Cassol, *Autobiografie di soldati spangoli del Siglo de Oro*, quien ha dedicado además un artículo a Domingo de Toral y Valdés recogido en obras citadas.
11. Recordemos al Calderón de *Para vencer a amor, querer vencerle*: “Aquí la necesidad/ no es infamia, y si es honrado,/ pobre y desnudo un soldado/ tiene mejor cualidad/ que el más galán y lucido;/ porque aquí a lo que sospecho/ no adorna el vestido el pecho/ que el pecho adorna el vestido.”

Obras citadas

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Barchino Pérez, Matías. “La autobiografía como problema literario en los siglos XVI y XVII”. *Escritura autobiográfica*. Ed. José Romera. Madrid: Visor, 1993. 99-106.

- Baroja, Pío. *Obras completas*. Ed. José Carlos Mainer. 16 vols. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y el erasmismo*. Barcelona: Crítica, 1977.
- . *Introduction au "Dialogo de doctrina cristiana" de Juan de Valdés*. Paris: Vrin, 1981.
- Borreguero Beltrán, Cristina. "Los soldados en la literatura española de los siglos XVI y XVII". *Revista Studi Ispanici* 1 (2005): 45- 83.
- Bloom, Harold. *Ensayistas y profetas: el canon del ensayo*. Madrid: Páginas de Espuma, 2010.
- Bruss, Elisabeth. "Actos literarios". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos* 29 (1991): 62-79.
- Caballé, Anna. "Aspectos de la literatura autobiográfica en España". *Scriptura* 2 (1986): 39-50.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Para vencer a amor, querer vencer*
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/bne/12473855622395940987435/032703.pdf?incr=1>)
- Cassol, Alessandro. *Vita e scrittura: autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*. Milano: LED, 2000.
- . "Entre historia y literatura: la autobiografía del capitán Domingo de Toral y Valdés (1635)". *Actas V Congreso Internacional AISO (Münster, 20-24 julio, 1999)*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2001. 308-15.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- Contreras, Alonso de. *Discurso de mi vida*. Ed. Henry Ettighausen. Madrid. Espasa-Calpe, 1988.
- Cossío, José María de, ed. *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*. BAE 90. Madrid: Atlas, 1956.
- del Prado, Javier, Juan Bravo, y María Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- de Man, Paul. "Autobiografía como des-figuración". *La Retórica del Romanticismo*. Ed. Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal. 2007. 147-58.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada. 1992.
- Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. 6.^a ed. Barcelona: Crítica, 1991.
- Ettighausen, Henry. "The News in Spain: *Relaciones de sucesos* in the Reigns of

- Philps II and IV". *European History Quarterly* 14 (1984): 1-20.
- . "Alonso de Contreras: un episodio de sa vie..." *Bulletin Hispanique* 77 (1988): 293-318.
- Girón Alconchel, José Luis. "Discurso indirecto libre y autobiografía en *La vida del capitán Contreras*". *Pulcre, Bene, Recte: estudio en homenaje al profesor Fernando González Ollé*. Ed. Manuel Casado y Carmen Saralegui. Pamplona: Eunsa, 2002. 625-38.
- Guillén, Claudio. "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco". *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino*. Madrid: Castalia, 1975. 221-31.
- Gusdorf, Georges. "Conditions et limites de l'autobiographie". *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgae für Fritz Neubert*. Berlín: Duncker&Humbolt. 1956. 105-23.
- . "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire". *Revue d'histoire littéraire de la France* 6 (1975): 957-94
- Jover, José M.^a y María Victoria López Cordon. "La imagen de Europa y el pensamiento político-internacional". *Historia de España fundada por Ramón Menéndez Pidal. XXVI. El Siglo del Quijote (1580- 1680). I. Religión, Filosofía, Ciencia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986. 355-522.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Lazarillo en la picaresca*. Barcelona: Ariel, 1983. 2º ed. aumentada,
- Lejeune, Philippe. "Le pacte autobiographique". *Poétique* 14 (1973): 137-61.
- . *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Levisi, Margarita. *Autobiografías del siglo de oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1984.
- Loureiro, Ángel, ed. *La autobiografía en la España contemporánea y sus problemas teóricos*. Suplementos *Anthropos* 29 (1991).
- . "La autobiografía y sus problemas teóricos". *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 2-9.
- Mariana, Juan de. *Historia general de España*. Coruña: Orbigo, 2009.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Sebastian de Orozco y Lazarillo de Tormes". *Revista de Filología Española* 42 (1958-1959): 285- 90.
- May, Georges. *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos*. Madrid: Cátedra, 2003.

- Misch, Georg. *History of Autobiography in Antiquity*. 1950. 2 vols. London: Routledge, 2002.
- Molino, Jean. "Stratégies de l'autobiographie au siècle d'Or". *L'Autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix (11-12-13 mai 1979)*. Aix en Provence: Université de Provence, 1980. 115-37.
- Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: University Press, 1972.
- Pope, Randolph. *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*. Bern: Lang, 1974.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Rey Hazas, Antonio. "Introducción a la novela del Siglo de Oro, I: formas de narrativa idealista". *Edad de oro 1* (1982): 65-105.
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- . *Problemas del Lazarillo*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Toral y Valdés, Domingo de. *Vida del capitán Domingo de Toral y Valdés. Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. Ed. Fernández de Navarrete, Martín. 71. Madrid: Viuda de Calero. 1879. 497- 547.
- Thompson, Irving Anthony A. "Milicia, sociedad y estado en la España Moderna". *La guerra en la Historia*. Ed. Ángel Vaca Lorenzo. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999. 115-33.
- Villanueva, Darío. "Para una pragmática de la autobiografía". *El polen de las ideas*. Barcelona: PPU. 1991. 95-114.
- . "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". *Escritura autobiográfica*. Eds. José Romera y otros. Madrid: Visor, 1993. 15-31.
- Uzunáriz, Jesús M.^a. "El historiador del siglo de oro o la historia como 'narración de verdades por hombre sabio para enseñar a bien vivir'". *Modelos de vida en la España del siglo de Oro*. Vol. 2. Eds. Ignacio Arellano y Marc Vitse. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. 92-115.

Los espejos de Cernuda: su relación con Salinas a la luz de los epistolarios

GABRIEL INSAUSTI

Departamento de Filología
Universidad de Navarra
31080 Pamplona
ginsausti@unav.es

RECIBIDO: MARZO DE 2010
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2010

LA DIFÍCIL ALTERIDAD

Si se pudiese figurar siguiendo la teoría de conjuntos, el epistolario de un autor formaría un territorio con sus límites y sus intersecciones. En estas últimas, es decir, en las porciones en las que cabe localizar las cartas intercambiadas por dos individuos, tendría lugar un revelador fenómeno de densidad creciente. Y más aún si en ese mismo territorio se solapan no dos, sino tres o más conjuntos distintos, formando una madeja de palabras, fechas, títulos y alusiones que resulta muy difícil de deshacer.

Algo parecido sucede con el epistolario de Cernuda en torno a su libro *Perfil del aire*, con el que hizo su aparición en el mundo de las letras españolas. A propósito de esta cuestión existen numerosas cartas cernudianas a amigos como Joaquín Romero Murube; a sus editores Altolaguirre y Prados; a Salinas, que lo inició en la lectura de escritores que serían decisivos en su formación; a autores entonces admirados por el poeta primerizo, como Jorge Guillén; a un joven crítico llamado Bergamín, que más tarde sería su editor; al estudioso Dámaso Alonso, con el que polemizaría dos décadas más tarde... Existen, además, otras cartas que algunos de estos corresponsales se escribieron entre sí o en respuesta al propio Cernuda. Y existen, por fin, poemas, ensayos o textos de carácter polémico o autobiográfico en los que Cernuda, dé-

cadadas después de lo acontecido en aquel año de 1927 en que tuvo lugar la edición de *Perfil del aire*, regresa sobre esa primera herida literaria con un equívoco propósito.

Poner en relación todas estas vertientes de la escritura cernudiana invita a aventurarse por el terreno de lo psicoanalítico, a menudo tan resbaladizo. Y, por lo demás, el episodio de *Perfil del aire* y su incidencia en la biografía del poeta es cosa que ya se ha desvelado en diversas ocasiones. No obstante, si me propongo regresar aquí a esta cuestión no es tanto para terminar de redondear el esbozo de un Cernuda juvenil malherido por la traición de sus amigos o maestros, sino con el fin de mostrar hasta qué punto esa iniciación en la poesía pareció perseguirlo hasta su muerte, en una sucesión de réplicas y contrarréplicas en la que su imagen se multiplica como en un juego de espejos.

Sí, a veces casi parece que, más que intentar restañar la herida, en mantenerla abierta encontrara Cernuda un acicate para su escritura. Sobre *Perfil del aire* y las circunstancias que rodearon su publicación gravita una suerte de *fatum* en el que el poeta, llevado de ese fatalismo heraclitiano que profesó en repetidas ocasiones, habría encontrado una revelación de su propia personalidad y del lugar que estaba llamado a ocupar dentro de su generación. Pero una revelación *mediada*, obtenida a partir del reflejo de sí mismo en otros, y cuyo retrato -distorsionado, a su juicio- no cesará de combatir hasta sus últimos momentos. Sin duda Cernuda, como el labrador de Berceo, *fazié una nemiga, suziela de verdat*. Sólo la “dulce amargura” suscitada casi cuarenta años atrás por *Perfil del aire* explica que en su último libro, *Desolación de la quimera* (1962), ensayara un *plancto* por el ya fallecido Manuel Altolaguirre y subrayara, por encima de los desprecios de Jiménez y sus seguidores, “al poeta admirable que en él hubo”. En contraste con este adiós agradecido a su primer editor, otro poema del mismo libro, titulado “*Malentendu*”, ofrece un retrato de Salinas muy poco favorecedor:

Fue tu primer amigo literario
 (¿Amigo? No es la palabra justa), el que primero
 te procuró experiencia en esa inevitable
 falacia de nuestro trato humano:
 ver cómo las palabras, las acciones
 ajenas, son crudamente no entendidas.

Pues no quería o no podía entenderte,
 Tus motivos él los trastocaba
 A su manera: de claros
 En oscuros y de razonables
 En insensatos. No se lo perdonaste
 Porque es imperdonable la voluntaria tontería.

Él escribió de ti eso de “Licenciado Vidriera”
 Y aun es de agradecer que superior inepticia no escribiese,
 Siéndole tan ajenas las razones
 Que te movían. ¿Y te extrañabas
 De su desdén a tu amistad inocua,
 Favoreciendo en cambio la de otros? Estos eran los tuyos.

Los suyos, sus amigos predestinados,
 Los que él entendía, los que a él entendieron,
 Si es que en el limbo entendimiento existe.
 Por eso su intención, aunque excelente, al no entenderte,
 Hizo de ti un fantoche a su medida:
 Raro, turbio, inútilmente complicado. (Cernuda 2002, 524-5)

Como en tantas ocasiones, el propósito de reescribir la propia trayectoria obliga a Cernuda a una retórica de la geminación, que aquí obtiene un sentido muy concreto: el rechazo de aquella primera amistad literaria, nacida con ocasión de las clases de Salinas en la Universidad de Sevilla, donde el propio Cernuda era alumno, si bien su timidez no le permitió abordar al catedrático y estrechar su amistad con él hasta ya cursada su asignatura. Y este rechazo, señalado con una franca hostilidad, se justifica en la divulgación de la leyenda sobre la persona de Cernuda: el joven sevillano, más o menos titubeante, bisoño y apocado, habría sido a ojos del poeta mayor una reedición del “Licenciado Vidriera”, elevado así a epítome de una suerte de dolencia psíquica. Susceptibilidad exacerbada y delicadez enfermiza serían los rasgos que un Salinas malicioso subrayaría en aquel Cernuda hispalense. ¿Con justicia?

CERNUDA Y SALINAS: UN DESENCUENTRO

Las cartas de Salinas a Guillén de aquel momento dan fe de que Cernuda te-

nía sus motivos para el resentimiento, y de que estos motivos arrancaban de su trato con Salinas en los años entorno a la publicación de *Perfil del aire*. El 21 febrero de 1926 Salinas escribe al poeta vallisoletano que vive en “una *splendid isolation*, porque la presencia muda y encogida de Cernuda apenas si acompaña” (2007, 167); después, el 27 de octubre de 1929, que “Cernuda estrena traje cada semana, jurando por Aragón (Louis, no reino de) y extremadamente acernudado” (2007, 224); y, finalmente, el 20 de noviembre de 1929, que “Cernuda [está] a punto de publicar dos libritos: uno el de las cosas clasicistas, en Plutarco, otro el superrealista, en el CIAP. Los dos, claro, colocados por mí. Su autor, tan desdeñoso, elegante e impertinente como siempre” (2007, 226). Por un lado, la ofensiva creación léxica con el apellido de Cernuda, gemela de aquella en la que Buñuel expresaba su alarma a Dalí por la creciente proximidad de Lorca a los “poetas maricones y cernudos de Sevilla”; por otro, el leve resquemor del maestro y mentor, que “coloca” los libros de su discípulo en diversas editoriales, pero no puede evitar su disgusto ante una deriva ajena a las convicciones estéticas que había intentado inculcarle.

Curiosamente, Cernuda fue consciente de la leyenda que sobre él circulaba casi desde un principio. En carta a Higinio Capote del 2 de diciembre de 1926, escribía: “Figúrate que dicho señor [Salinas] dice de mí, a escondidas, desde luego, que soy muy raro y que sólo me gusta estar escondido en casa (Cernuda 2003, 39). De hecho, puestos a entrar en liza, Cernuda bien pudo combatir la leyenda de “Licenciado Vidriera” arguyendo *more erasmiano* que, pese a su enajenación mental, no debía olvidarse que el personaje cervantino encarnaba precisamente una lucidez extraordinaria: estudiante en Salamanca y conocedor del humanismo italiano, encarnaría la perfección de un espíritu crítico sin concesiones, dado que su demencia lo dejaba exento del interés y el cálculo que impiden el libre ejercicio de la crítica. Su “fragilidad”, así, habría sido la necesaria condición de su lucidez, como bien sugiere el simbolismo vítreo de la novela ejemplar de Cervantes. Dicho de otro modo: la seguridad, el perfecto anclaje en el mundo, la situación acomodaticia dentro del juego de intereses y vanidades, llevarían aparejada la opacidad, la ceguera, que Cernuda podría haber reprochado a Guillén y Salinas.

Nada de esto sucedió, sin embargo, en los años en torno a la publicación de *Perfil del aire*. La réplica de Cernuda –tardía, pública y, sin duda, lastrada por el resentimiento– tiene lugar mediante un argumento que desoye esta posibilidad y regresa a la senda de su fatalismo temperamental. Carácter es destino: si Salinas no lo entendió es sencillamente porque “no pudo”, lo cual en

buena lógica debería conducir hacia una suerte de absolución *post mortem*. No es ese el caso, y la imposibilidad de reconocerse en la figura de un “fantoche / raro, turbio, inútilmente complicado” espolea a Cernuda a esa reescritura de sí mismo. ¿Cuál es su razonamiento, entonces? Que el fantoche lo era “a su medida”, a imagen del propio creador o divulgador de la leyenda, y no de su protagonista, que de este modo reclama tardíamente su derecho a mostrar la máscara que mejor se corresponda con su rostro. La palabra, así, constituye no sólo una forma de acción sino el instrumento por excelencia en el proceso de autoconstrucción del sujeto. Y lo que Cernuda está haciendo es, sencillamente, reservarse la última palabra: la leyenda dice más de quien la inventa que de quien aparece en ella.

Más ecuánime se muestra Cernuda en “Historial de un libro” (1958), donde recuerda sus años en la Universidad y su conocimiento de Salinas, que en 1918 había ganado allí la cátedra. De hecho, Cernuda se reconoce en deuda con el madrileño: sin su ayuda y consejo, “apenas hubiera podido yo, en cuanto poeta, encontrar mi camino” (2002b, 627); recuerda además que fue él quien le dio a leer a Gide, tan decisivo en su evolución moral y estética, fundamentalmente al empujarlo a aceptar su homosexualidad y mostrarle –según se sugería en novelas de Gide como *L’immoraliste* o *Les faux monnayeurs*– esa condición dual del hombre, escindido entre una apariencia falsa y una verdad íntima e inasequible a los demás, que era preciso desvelar para poder asumir una existencia auténtica; pero, sobre todo, conviene llamar la atención sobre el hecho de que Cernuda admitiera ahí precisamente este rasgo de su personalidad, “una incapacidad típica mía, la de serme difícil, en el trato con los demás, exteriorizar lo que llevo dentro, es decir, entrar en comunicación con los otros” (2002b, 626).

De este modo, la acusación de “*Malentendu*” bien podía volverse contra la propia víctima de aquella leyenda: si bien divulgada por Salinas, esa leyenda contaría con un fundamento real, reconocido por el propio Cernuda. Y, una vez más, lo literario y lo vital caminarían de la mano: ciertamente resultaría a la postre irónico que fuese Salinas quien a través de Gide pusiese a Cernuda en la senda de quien llegaría a ser. Lo decisivo, a mi juicio, es la aparente discrepancia entre las cartas, el poema y el texto autobiográfico, estos dos últimos separados por un lapso de apenas tres años; una discrepancia que sólo se comprende a la luz de esa voluntad de reescritura de sí mismo que mueve constantemente a Cernuda. Reconocer su titubeo, su timidez o su solipsismo juveniles no impediría afirmar una personalidad “distinta” o, más bien, una plena

aceptación de sí, firme y decidida, en años posteriores. De este modo, lo que legítimamente irritaría a Cernuda sería no tanto la discutible veracidad de la leyenda de Licenciado Vidriera cuanto la proyección de esa imagen de antaño sobre la realidad del hombre maduro de hogaño.

Por fin, y dado que en efecto lo literario y lo vital se entrelazaban en Cernuda hasta que se hacía imposible disociarlos, conviene recapitular lo que sobre la poesía de Salinas dice Cernuda en *Estudios sobre poesía española contemporánea*: a su juicio, al poeta de *La voz a ti debida* le perdería su sentido lúdico del lenguaje, cometería el pecado nefando de “tomar el arte por juego”, de intentar una modernidad anecdótica en los “accesorios” que emplea para la tramoya de sus poemas como ascensores, teléfonos, trasatlánticos, etc., de buscar lo ingenioso y revelar “una especie de temor a tocar temas o situaciones donde apareciese lo humano fundamental” (2002 b, 198).

En suma, la poesía de Salinas quedaría a sus ojos empañada por dos de los defectos que más detestaba Cernuda: el *horror vitae* propio de la poesía pura, amiga de descarnar la realidad y trastocarlo todo en una mera idea que contemplar desde un intelecto impersonal, frío, impasible; y el ingenio o la asociación rápida, insólita o sorpresiva entre dos términos en principio muy lejanos, capacidad típica desde luego de los clásicos áureos con un fundamento teórico eminente en *Agudeza y arte de ingenio*, pero capacidad asimismo que delataba en épocas posteriores un pernicioso influjo francés, a juicio de Cernuda. Quien lea sus libros de crítica encontrará una y otra vez un rechazo de la frase “que exprime la correspondencia entre dos conceptos”, sí, pero sobre todo una condena del *esprit* como fetiche o bisutería aneja a lo propiamente poético. El conocimiento de la poesía inglesa –y muy especialmente de los poetas románticos, con su rechazo del *wit* de Pope y los augustos- encaminaría a Cernuda hacia una francofobia que no lo abandonaría hasta su muerte, con las notables excepciones de Gide, Reverdy, Nerval y pocos más. Lo que interesa aquí –como se verá más tarde, a propósito de la relación de Cernuda con Guillén- es que purismo exacerbado y afición a lo ingenioso comparten para Cernuda una misma fuente inequívocamente francesa, que habría desorientado a Salinas.

De nuevo, es preciso seguir la trayectoria de la luz hasta contemplar al hombre que se mira a sí mismo en el espejo. Porque ¿qué está haciendo Cernuda al criticar la poesía de Salinas sino justificar su propia obra? El poeta y el crítico no podían evitar ser uno: la decantación por una idea de la poesía como secuencia de visión y expresión, la apuesta por facultades distintas del mero

ingenio y la elaboración de un canon propio corren de la mano de la evolución poética del propio Cernuda, poco amigo en su madurez de los juegos de asociación deslumbrantes, las cataratas de metáforas que habían proliferado en los primeros libros de los poetas de su generación o las recreaciones de la greguería ramoniana, y más partidario en cambio de un discurso pausado y hondo. En el reverso de la condena cernudiana late a menudo una afirmación de sí mismo *a contrario*: significativamente, como en una postrera venganza, el poeta herido por los conflictos, incomprendidos y traiciones ocurridos con ocasión de *Perfil del aire*, descarta toda la poesía de Salinas a excepción ¡de su primer libro, *Presagios*!

¿Era justo Cernuda con este bosquejo somero de la poesía saliniana, en los *Estudios*? Razones para querer ver ese predominio del ingenio no le faltaban, desde luego: el poeta que exclama “ay, cuántas cosas perdidas / que no se perdieron nunca”, o “quererte / es el más alto riesgo”, o “cómo quisiera ser / eso que yo te doy / y no quien te lo da” bien puede pasar por exasperantemente ingenioso para alguien como un Cernuda que, en su madurez, había apostado por una expresión más llana, sobria, incluso prosaica. Pero, sobre todo, creo que el desagrado cernudiano brota de las consecuencias ulteriores que comporta esta apuesta por el ingenio: la des-realización del ser amado, convertido en un mero pretexto. La poesía amorosa de Salinas, así, constituiría sólo una falsa conculcación de la tradición petrarquista, donde la amada vive y dice sí, pero se convierte en un falso interlocutor, un tú inaprehensible que llega a escapar entre los dedos del poeta: una mera imagen con la que monologar, quizá porque, como a Petrarca, al poeta le interesa más el *lauro* que la persona de Laura, cada vez más declaradamente convertida en “un pretexto / mío para vivir”, como reza uno de los versos más recordados de Salinas.

En consecuencia, el amor, erigido en tema central de la poesía de Salinas, correría serio peligro de transformarse no en una experiencia, sino en un “juego”, esto es, una no-vida, un pasatiempo de consecuencias intrascendentes: un divertimento literario, construido por medio de máscaras y espejos sobre una irrealidad última. El encuentro con el otro no sería tal, sino una mera ocasión para el autoanálisis, y el poeta Salinas estaría traicionando lo que el crítico homónimo declaraba al estudiar esta cuestión en *La realidad y el poeta en la poesía española*: que la poesía no supone el encierro en una subjetividad insular, que da la espalda al mundo, sino “la suma de relaciones entre esta realidad psicológica e insólita del alma poética y la realidad externa” (1983^a, 190-

191). Así, para un Cernuda cada vez más abismado en el *amour fou* que los surrealistas habían predicado y que él mismo abrazará a partir de su libro *Un río, un amor*, el mismo título saliniano de *Razón de amor* supondría una molesta contradicción en los términos. Entre lo uno y lo otro habrían una disyuntiva absoluta, que sólo una mentalidad “esteticista” y “burguesa” podía ignorar. O razón o amor, no había sumatorio posible. Ahora bien, conviene no olvidar dos cuestiones a propósito de esta “des-realización” literaria del ser amado: la primera, que Cernuda no hace aquí sino recoger y aumentar las ideas vertidas por Leo Spitzer en su conocido estudio sobre Salinas, donde llega a afirmar que si el poeta apostrofa a su amada es “para conocerse a sí mismo”; la segunda, que –como he mostrado en otro lugar¹ la propia poesía amorosa de Cernuda, al menos la más reciente e el momento en que escribe sus *Estudios*, podía ser objeto del mismo reproche: más que a un ser físico, sus “Poemas para un cuerpo” parecían interpelar paradójicamente a un fantasma, un producto de la propia imaginación del poeta.

Tú y mi amor, mientras miro
 Dormir tu cuerpo cuando
 Amanece. Así mira
 Un dios lo que ha creado.

Mas mi amor nada puede
 Sin que tu cuerpo acceda:
 Él sólo informa un mito
 En tu hermosa materia (2002a, 485).

En definitiva, parece bastante verosímil conceder que la ecuanimidad del crítico maduro se ve empañada por un resentimiento originado treinta años atrás: tras los reproches a la *poesía* de Salinas no es difícil entrever un rechazo al recuerdo de su *persona*, motivado en último término por su involuntaria crueldad con ocasión de los inicios poéticos de Cernuda. Al demorar la carta con sus impresiones sobre *Perfil del aire*, escudándose en que “desde el domingo tenemos enfermo al niño y no me queda gusto ni tiempo para la lectura bien hecha” (2007, 185) y dejarlo todo en un mero acuse de recibo, Salinas daba pábulos a la imagen “burguesa” y “familiar” que Cernuda terminaría por identificar con su persona. Para más inri, su carta a propósito del siguiente libro cernudiano, *Égloga, elegía, oda*, incurría en un exagerado tono laudatorio que sin

duda el joven poeta debió de percibir con ironía, dada la leyenda que al mismo tiempo divulgaba su profesor:

Quería escribir a usted despacio. Su poesía lo merece, lo exige. Vamos, pues, a ella.

En primer término, la calificación: sobresaliente y matrícula de honor. Muy bien, Sus temas de usted, esa transparencia, esas veladuras, esa curva muelle y elegante, ese sentimiento entrevisto, insinuado de su poesía, más palpables que nunca [...] En suma, la realización de su poesía me parece casi perfecta. Y usted comprenderá que pongo el casi, no como un reparo, sino como un límite. El tono está perfectamente sostenido, y si bien hay pasajes que prefiero eso no quiere decir que haya laxitudes ni caídas en el poema. Desde luego la ascendencia que veo a su *Égloga* no puede ser más ilustre: Garcilaso y Mallarmé [...] Desde luego sé, usted lo sabrá también ya, lo que van a decir: neoclasicismo, imitación de los modelos, academia. No importa. Yo veo claramente lo que su poema de usted tiene de todo eso y no me asusta ni me intimida [...] Muy bien, querido Cernuda. Escriba, escriba así más. Así no quiere decir, claro es, lo mismo, si usted no quiere, sino tan bien, con esa dignidad y esa pureza de tono, con esa pulcra lengua, y sobre todo con esa línea, que es lo que más admiro en su poema. (2007, 189-190)

Casi puede decirse que Cernuda hubiera tenido en cuenta el consejo de Salinas precisamente para desviarse del camino que se le había trazado: lo siguiente que escribe es *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, en una ruptura completa con sus primeros libros y con el magisterio de Salinas. El poeta de la quietud y la soledad, del tono apagado y las atmósferas sutiles, de la reticencia y la contención expresadas en heptasílabos o endecasílabos de aroma clásico, rompía en estas colecciones a proclamar “cómo nacisteis, placeres prohibidos, / como nace un deseo sobre torres de espanto, / amenazadores barrotes, hiel descolorida, / noche petrificada a fuerza de puños” (2002^a, 173). En la evolución de las relaciones entre ambos poetas habría, pues, una enésima versión del enfrentamiento entre maestro y pupilo, sólo que en este caso la necesidad de autoafirmación de este último y el recelo del primero se saldan con una violentísima ruptura tanto personal como literaria. Si para el momento en que escribe “Historial” y los *Estudios* la figura de Salinas parece haberse conver-

tido en un epítome de todo cuanto Cernuda detesta en la poesía española moderna, con todo lo injusto que resulte, de hecho la consumación de esa ruptura puede rastrearse en el epistolario de Salinas anterior a la guerra y al exilio. Por ejemplo, en una carta a Guillén del 20 de febrero de 1931 comenta que Jiménez le ha expuesto un proyecto de revista “disparatado”, con Unamuno, Ortega, Azorín, “nosotros y quizá Cernuda y su grupo (¡vaya grupo!) como contera y *fmibus terrae* de la literatura de hoy” (2007, 252). Es decir, que Salinas no podía dejar de advertir que las emergentes figuras del 27, unos diez años más jóvenes que él y Guillén, comenzaban a despuntar en el panorama de las letras españolas hasta despertar en él un visible temor por su pérdida de predicamento.²

Pero en Cernuda hay una significativa ambivalencia. Por su “Historial de un libro” sabemos que fue Salinas quien lo introduce en la literatura y quien le da a leer los autores franceses que tan decisivos serían en su propia maduración. Por su epistolario, que lo mantiene al tanto de las novedades (carta a León Sánchez Cuesta del 7 de mayo de 1925), que logra que se le publiquen sus primeras letras en algunas revistas (carta a José de Montes del 15 de agosto de 1925), que hace gestiones para conseguirle un trabajo en el Centro de Estudios Históricos (carta a Higinio Capote del 24 de enero de 1927), que le conseguirá un lectorado en Toulouse y que incluso iniciará las pesquisas para procurarle otro en Oxford, recurriendo precisamente a la ayuda de Jorge Guillén, que a la sazón se encontraba en la universidad británica. De modo que no debe extrañar que al año siguiente Cernuda escriba un ensayito, “La poesía de Pedro Salinas”, en el que rinde homenaje al poeta y, sobre todo, a la persona de Salinas, en quien reconoce un maestro y una constante ayuda. A su vez, Salinas dedicará a Cernuda el último capítulo de su *Literatura española, siglo XX*, donde subraya su vertiente más becqueriana, la de *Donde habite el olvido*, “empapada de elementos románticos” (214), en una calificación que Cernuda rechazará o matizará repetidamente a lo largo de su vida.

Lo que interesa subrayar aquí es que esta ambivalencia cernudiana aparece como una imagen invertida del “doble juego” epistolar de Salinas: si Cernuda conocía al menos desde 1926 la leyenda que su mentor había fabricado y divulgado sobre su persona y sin embargo se resistió a romper con él de modo terminante y definitivo, si continuó beneficiándose de su generosa amistad y sus gestiones literarias en revistas, editoriales y universidades, todo invita a entrever en ese silencio la estrategia del interés. En él habría la misma duplicidad que en su maestro y, por si sus cartas y escritos privados no basta-

sen, un rápido cotejo entre los encendidos elogios del ensayo “La poesía de Pedro Salinas” y el amargo vituperio que dedicará dieciocho años más tarde al poeta madrileño en los *Estudios* basta para desenmascarar esa ambivalencia. No obstante, la suprema ironía se encuentra en el último libro de poemas de Cernuda. Es preciso recordar los términos exactos en que cuajaría la imagen saliniana de Cernuda: en su ensayo “Nueve o diez poetas”, escrito ya en el exilio, Salinas recuerda su encuentro sevillano con Cernuda, se golpea afligido el pecho por no haber reconocido su talento a primera vista, rememora la atmósfera “seria, sencilla, recatada” de su calle del Aire y esboza un retrato que se pretende elogioso:

Delicado, pudorósísimo, guardándose su intimidad para él solo, y para las abejas de su poesía que van y vienen trajinando allí dentro –sin querer más jardín– haciendo su miel. La afición suya, el aliño de su persona, el traje de buen corte, el pelo bien planchado, esos nudos de corbata perfectos, no es más que el deseo de ocultarse, muralla del tímido, burladero del toro malo de la atención pública.

Por dentro, cristal. Porque es el más *licenciado Vidriera* de todos, el que más aparta la gente de sí, por temor de que le rompan algo, el más extraño.

Y, después de todo, ¿por qué no va a serlo? ¿Si se siente ante él un cariño, un cuidado, como ante todo lo superiormente delicado? ¿Si su poesía es de vidrio, de materia leve, peligrosamente soplada, hasta el límite, cuando parece que la burbuja va a estallar, y de pronto se para, aceptando su forma final maravillosa? ¿Si por sus versos se ve el mundo como por un cristal, ya límpido, ya mojado de lluvia o lágrima? (1983, 319-320)

Pues bien, si se acude al poema “Niño tras un cristal” –que data de 1956 y fue publicado por primera vez en 1958– se comprueba que la reevaluación de la figura de Salinas en “Historial” y los *Estudios* por parte de Cernuda viene acompañada de un nuevo examen de sus propios inicios poéticos. Y uno muy revelador: la tramoya de “Niño tras un cristal” nos devuelve a la calle del Aire de su adolescencia, a aquella casa que Salinas describe con primor en su ensayo, pero además confirma la imagen solitaria, misantrópica, casi monástica, que esboza Salinas de Cernuda, ¡y lo hace precisamente recurriendo al símbolo vítreo, acuñado por Salinas para su disgusto! Cernuda, sí, es de cristal, vive en un mundo de cristal, sólo que en su interior comienza a cobrar forma

una belleza aún no manifiesta. De ese modo, casi puede decirse que Cernuda asume la imagen leyendaria elaborada por Salinas y rehace su simbolismo para introducir una ontología de la intimidad, de la ocultación y el celaje. Delicadeza, sin duda, pero también una verdad íntima, inasequible a la observación del otro, que sólo su proceso de autoconocimiento podrá desvelar. Una imagen retrospectiva, no se olvide, que vendría a subrayar la continuidad biográfica: pese a las aparentes discrepancias, el adulto de hoy se reconoce en el niño de un antaño remotísimo.

Al caer la tarde, absorto
 Tras el cristal, el niño mira
 Llover. La luz que se ha encendido
 En un farol contrasta
 La lluvia blanca con el aire oscuro.

La habitación a solas
 La envuelve tibiamente,
 Y el visillo, velando
 Sobre el cristal, como una nube,
 le susurra lunar encantamiento [...]

Vive en el seno de su fuerza tierna,
 Todavía sin deseo, sin memoria,
 El niño, y sin presagio
 Que afuera el tiempo aguarda
 Con la vida, al acecho.

En su sombra ya se forma la perla. (2004a, 492)

Quizá estos versos ofrezcan una explicación del disgusto de Cernuda y del “malentendido” de su maestro Salinas: lo que este último hizo tal vez fue tomar lo literario por estrictamente biográfico, confundiendo el protagonista adolescente de *Perfil del aire* con el hombre más o menos maduro que era ya Cernuda en 1927. Al mismo tiempo, la última imagen de “Niño tras el cristal” contiene una tesis personal: la idea de que en el niño o adolescente de su casa hispalense, que Cernuda recrearía en *Perfil*, se encontraba ya larvado el adulto de *La realidad y el deseo*. Es decir, una afirmación de la continuidad, de

la personalidad propia, de la fidelidad a sí mismo, que constituye la apuesta moral de la obra poética cernudiana. Ahora bien, esta idea viene a contradecir la crítica suscitada por *Perfil del aire*. Es casi irónico que, en su morosa y brillante defensa de la carta misiva y la correspondencia epistolar, Salinas señalara que el primer beneficiado por una carta puede ser “el que la escribe, en cuanto que le asiste el conocimiento de sí mismo” (1967, 47). En el caso de Cernuda, el procedimiento parece haber sido el inverso, esto es, que lo que sobre él escribían otros hubiera terminado por revelarle, mediante una inversión especular de la imagen, su propio ser. Su reconstrucción de su propia juventud y su primer libro le conducen a una confrontación ya no con Salinas, sino además con Guillén, Dámaso Alonso y Juan Ramón Jiménez, que por razones de espacio no es posible tratar aquí.

EL PRIVILEGIO DE LA MÁSCARA

En definitiva, un repaso a los epistolarios de Cernuda y su cotejo con algunos de sus poemas y ensayos sugiere una versión más compleja que la que el propio poeta procuró divulgar de sí mismo: junto con su rechazo de Salinas, el hecho de que durante más tiempo del esperable siguió contando con él; junto con su negación del magisterio de Guillén, su reconocimiento explícito de este; junto con su réplica a Alonso, un obvio interés. Sería exagerado afirmar que esta temprana experiencia de Cernuda en torno a *Perfil del aire* lo encaminó inexorablemente en su senda personal, pero lo cierto es que muchas de sus constantes posteriores –rechazo de la oficialidad literaria, construcción de su propia leyenda, resquemor contra los críticos, deslegitimación del erudito o académico– parecen encontrar su motivación primera en aquel episodio. No es imposible “deconstruir” algunos aspectos de esa leyenda y mostrarla como lo que es: no un rostro, sino una máscara.

De hecho, en el esfuerzo de Cernuda por perfilar su propio retrato intervienen factores tanto personales como literarios. Junto con el resentimiento por lo que el poeta primerizo interpretó como una traición, cabe entrever el intento de componer un canon a su medida, que se delata sobre todo en las expresiones de francofobia y en la confrontación con Jiménez y Valéry, los maestros que se encuentran tras Salinas y Guillén. Significativamente, en su enfrentamiento con el primero un Cernuda exiliado primero en Escocia, luego en Inglaterra y más tarde en Estados Unidos, y que se había zambullido de lleno en la poesía anglosajona, acusa al poeta de Moguer de haberse dejado se-

ducir por modelos franceses, en una tradición que Cernuda percibe como dominada por el esteticismo parnasiano, la doctrina de *l'art pour l'art*, la afición a lo ingenioso, la actitud supersticiosa ante las modas efímeras y un inamovible terror a la vida como pasión auténtica, que se reconoce en particular en los personajes de las *Moralités légendaires* de Laforgue, en el Axel de Villiers, en la narrativa de Proust, en el solipsismo creciente del simbolismo y de la propia escenografía simbolista. En su crítica al segundo, no dejará de señalar su idealismo aniquilador de toda sustancia vital, e incluso afirmará en “El crítico, el poeta y el amigo” que sólo había leído un libro del Nobel francés.

Ahora bien, si se repasa la lista de los libros que Cernuda encargó a León Sánchez Cuesta durante sus años sevillanos se comprueba que en ella predomina la literatura francesa, en la que Salinas –cuñado del librero– inició a Cernuda (Valender 2002): Mallarmé y Reverdy, ciertamente, pero también Proust, Apollinaire, Francis Jammes y Max Jacob, ¡junto con los libros de Valéry *Variété*, que Cernuda adquirió en una edición de Gallimard en 1925, y *Charmes*, en una edición de la Nouvelle Revue Française en 1926, además del ensayo de Brémond *Prière et poésie*, en 1928! Es decir, que pese a los testimonios del poeta, durante los años en torno a *Perfil del aire* la literatura francesa y la poesía pura tenían presencia indiscutible entre las lecturas de Cernuda. Por otra parte, cuando en “El crítico, el amigo y el poeta” Cernuda arremete contra Valéry recordando que en aquella década “nos aturdieron los oídos con su nombre”, lo señala como ejemplo perfecto de esa afición francesa –y española– a la moda, pero no puede evitar hacerlo de un modo que, veinte años después, delata la huella de Valéry: un diálogo “ejemplar”, es decir, una fórmula retórica de relativa ficcionalidad, con su desarrollo mayéutico, que obviamente señala en la dirección de Platón, pero que habían mantenido vigente humanistas como Valla, ilustrados como Rousseau ¡o modernos como Valéry, en *Eupalinos* y en *L'âme et la danse*! Es más, en el obituario “Juan Ramón Jiménez” Cernuda recordará la visita de Valéry a Madrid en los años veinte, en el ensayo sobre Guillén hará suya la frase de Valéry de que el poeta “danza cargado de cadenas” y en varias ocasiones regresará a su idea de que el poeta sirve para lo mismo que cualquier otro hombre, y además para hacer poemas. Mal que le pesase a Cernuda, la alargada sombra de Valéry lo siguió alcanzando durante mucho tiempo. En otras palabras, una pizca de malicia interpretativa nos indica que, al negar la relativa y difusa paternidad de Valéry, Cernuda está sencillamente borrando sus propias huellas: su esfuerzo por rechazar lo francés y purista y asumir lo anglosajón y romántico esconde la construcción de un ca-

non en el que él mismo aparece como receptor fundamental de lo anglosajón entre las letras hispánicas, lo que le permitiría entroncar con una tradición – la de Wordsworth, Coleridge, Browning, etc.- en la que parece encontrarse a sus anchas.

Esta composición de un canon a imagen de sus propias preferencias, que lo situaría en continuidad con una modernidad plena, por contraposición con otra fallida y burguesa en el caso de Salinas y Guillén, se hace visible en gran parte de los escritos críticos del Cernuda de los cuarenta y cincuenta, cuando el poeta ha madurado algunas ideas y ha entablado contacto con el grueso de esa tradición moderna a través de sus lecturas inglesas. Sin embargo, es fácil reconocer una prefiguración de este fenómeno en la ruptura de Cernuda con sus dos primeros maestros, en los años veinte: junto con el disgusto personal por el comportamiento de Salinas y Guillén, Cernuda se vio movido por un cambio de paradigma literario que supo olfatear en el ambiente, y que en su caso traería importantes consecuencias, como fue la llegada del surrealismo de origen francés, cuyo influjo se hace sentir con especial virulencia una vez terminado el homenaje a Góngora de 1927. Basta un repaso somero a la propia editorial en la que había publicado Cernuda su primer libro para comprobarlo. Hasta aquella fecha los títulos que aparecían en la imprenta Sur de Málaga despedían un inequívoco aroma purista, en ocasiones entreverado de neopopularismo: el propio *Perfil del aire*, *Ámbito* de Vicente Aleixandre, *La amante* de Alberti, las *Canciones* lorquianas y los libros de los responsables de *Litoral*, *Las islas invitadas* de Altolaguirre y *Tiempo*, *Canciones del farero* y *Vuelta*, de Prados. Pues bien, a partir de 1929 todos estos poetas se hacen eco de un surrealismo en el que perciben nuevas posibilidades que explorar: Aleixandre escribe los versos telúricos de *Espadas como labios* y las prosas de *Pasión de la tierra*, Alberti su alucinado *Sobre los ángeles*, Lorca un trágico y convulso *Poeta en Nueva York*, Prados *La voz cautiva* y *Andando, andando por el mundo...* Pues bien, Cernuda se encuentra en primera línea de este cambio con *Un río, un amor* y, más tarde, con *Los placeres prohibidos*.

Así, decantarse por el surrealismo comportaba en gran medida una cierta lectura de esa modernidad poética, fundada por el romanticismo, desarrollada por el simbolismo y geminada en aquel momento entre el extremo estetizante del purismo y el extremo ético del surrealismo. De hecho, los propios surrealistas franceses se habían reivindicado enarblando una misma lógica, con aquellas lacónicas genealogías en que Breton y sus acólitos enumeraban su linaje heredero de Nerval, Rimbaud, Blake, etc. La preocupación de Cernuda

parece muy semejante y se reproducirá cuando, en vez de hacerlo en las letras francesas, busque su propia estirpe en las inglesas: en ambos casos, la tentativa de establecer esa continuidad hasta la propia obra refleja, como en los Evangelios cristianos, una búsqueda de la legitimidad. Con su recomposición del canon, Cernuda se afirma legítimo heredero de la tribu de David.

Sólo que esta afirmación viene acompañada de un sesgo muy significativo. Cuando en “Historial de un libro” Cernuda repasa su abrazo más o menos episódico del surrealismo se cuida de especificar que este le sirvió fundamentalmente para solventar un “problema mío personal”, en una alusión más o menos velada cuyo signo conviene descifrar: con su lectura del psicoanálisis freudiano, el surrealismo francés –que Cernuda conocía mejor que la mayoría de los poetas españoles de su generación, por su recepción de primera mano de los libros de Crevel, Breton, Eluard y Aragon, que también encargó en aquellos años a Sánchez Cuesta– proponía una concepción dual del hombre que a nuestro poeta le vino de perlas para dar cuenta de su propia homosexualidad. En la idea de la psique humana como un “cajón de doble fondo”, en el que bajo la apariencia superficial yacería una autenticidad reprimida, Cernuda encuentra el argumento perfecto para su autojustificación, que se lanza a proclamar decididamente en *Los placeres prohibidos*. De aquí que su interés por el surrealismo se deba menos al método adivinatorio e irracionalista que se encuentra en su programa que a un proyecto ético de desocultación y aceptación de sí. Ahora bien, ¿qué supone este sino una nueva versión, elevada a la enésima potencia, de la moral individualista romántica, de su construcción personal de los valores frente a la norma y del consiguiente desprecio por lo burgués? Si se tiene en cuenta el rechazo cernudiano de la “deshumanización”, el contexto político que nace con la República y algunos opúsculos cernudianos como “Vientres sentados”, es fácil observar cómo el cambio de paradigma literario viene acompañado de una evolución ética en la propia persona de Cernuda.

Que este fenómeno confirma a Cernuda en la senda que remonta la corriente del tiempo hacia el romanticismo se comprueba en el tratamiento que obtiene la figura del poeta en su obra, a partir de aquel momento. La figura desafiante que blasfema “lleno de dicha ignorante”, descalifica al burgués cumplidor con la religión y la rutina conyugal y rechaza sus “marmóreos preceptos”, en “La gloria del poeta”; el héroe que habita en lo hondo y es objeto de cainita envidia, en “A un poeta muerto (F. G. L.)”; el hombre desencantado y excepcional, “hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento”, a quien

la realidad social asfixia, en “A Larra, con unas violetas”; el insobornable artista que no transige “ni en la vida ni en la muerte” y decide dar la espalda al aplauso del mundo, en “Góngora”... Todos ellos comparten esa condición prometeica: con Cernuda, el poeta será *maudit* o no será. Si Octavio Paz (1991, 129) rechazaba la etiqueta de maldito para Cernuda y proponía a cambio la de “excluido”, arguyendo que el maldito consagra tácitamente la autoridad que lo condena, una lectura perspicaz sugiere nuevas posibilidades: la exclusión real e histórica se transforma en manos del propio Cernuda en un arma de deslegitimación del otro y en una autopostulación heroica.

Así, de nuevo es preciso leer bajo la superficie para comprobar que a esa estrategia autoafirmativa subyace un reverso de signo contrario. En primer lugar, es obvio que en ese tratamiento romántico de la figura del poeta Cernuda desarrolla una proyección de sí mismo: como él mismo había escrito en “Un contemporáneo”, en ocasiones es natural “que de espejo nos sirva / el prójimo, y nuestra propia imagen / observemos en él, mas no la suya”. Sí, Cernuda es en cierto modo Lorca, Larra, Góngora, todos ellos, y al buscarse a sí mismo en esas figuras históricas delata un argumento implícito de lo más revelador: la actitud del *dandy* que resuelve en desprecio del sentir común y la convención social el rechazo del que él mismo ha sido objeto. De este modo, al engrosar las filas de esa nómina marcada por un destino negativo en vida pero aclamada en su posteridad, Cernuda sublima su frecuente sensación de fracaso, la repetida adversidad de la crítica o el soslayamiento de su obra: precisamente esa impopularidad –es la lógica subyacente, de proporción inversa– es indicio de una posteridad halagüeña. Y de este modo, el poeta devuelve a esa sociedad “burguesa”, ese medio literario hostil y esa crítica injusta su propio rechazo, en una estratagema que encuentra su expresión más clara en el mencionado “Un contemporáneo”, donde por medio de la técnica del *Doppelgänger* el monólogo dramático de un testigo anónimo delata involuntariamente esta disparidad entre mérito literario y reconocimiento en vida:

Su pensamiento hoy puede leerse
 Tras la obra, y ella sabrá decirle
 Más que yo. Aunque supongo
 Tales escritos sin valor alguno,
 Y aquí ninguno se cuidaba de su autor o de ellos.

Esta fama postrera no la mueve,
 En mozos tan despiertos, amor de hacer justicia,
 Sino gusto de hallar razón contra nosotros
 Los viejos, el estorbo palmario en el camino,
 Al cual no basta el apartar, mas el desprecio
 Debe añadirse. Pues, ¿acaso
 Vive desconocido el poeta futuro?

Sabemos que el poeta es otra cosa;
 La chispa que le anima pronto prende
 En quienes junto a él cruzan la vida,
 Sus versos aceptados tal moneda corriente.
 Lope fue siempre el listo Lope, vivo o muerto. (2002a, 409-410)

Obviamente en la ironía del monólogo, de acuerdo con la tradición de Browning, encuentra Cernuda un medio para desentrañar y denunciar la lógica de sus antagonistas. Y creo que es enormemente revelador que cuando Cernuda escribe este poema, a la edad de cuarenta y cuatro años, siga encastillado en la motivación generacional que arroja la sospecha sobre “los viejos”, en una denominación más o menos vaga en la que cabe entrever el resentimiento contra Salinas y Guillén, y en general contra todo magisterio entendido como mediación. Cuanto mayor sea la dificultad a la que se enfrente una obra poética en primera instancia, nos invita a pensar, mayor será su gloria postrera, en una sublimación flagrante pero eficaz desde la interpretación romántica. Cernuda ha impregnado el cristal de estos poemas del azogue de su propia inquietud, y la imagen que vuelve a él cuando contempla las de Lorca, Larra, Góngora, etc., no es sino la suya propia, que de este modo puede caracterizar a placer.

Pero, en segundo lugar, en la medida en que la relectura del epistolario, la poesía y los ensayos de Cernuda sugieran esta interpretación, es preciso desvelar lo ingenuo de la lectura habitual de estos episodios y de su propia persona: el romanticismo y el malditismo cernudianos no constituirían una pulsión espontánea, original y fatídica, sino una decantación secundaria, mediada por su relación con Salinas, Guillén y Alonso y por los acontecimientos producidos con ocasión de *Perfil del aire*. El rechazo de lo burgués, de la crítica y de la oficialidad literaria tiene lugar en los comienzos literarios de Cernuda, sí, pero cuando el poeta ha llamado ya inútilmente al portalón de esa fortaleza de la oficialidad. Así, el tratamiento heroico y romántico de la figura del poeta

en *La realidad y el deseo* camina de la mano de un retrato despectivo de la figura del estudioso: el “solemne erudito” que en “La gloria del poeta” obtiene renombre al comentar las palabras divinas del poeta, “más una pequeña casa de campo”; los descendientes de quienes insultaban a Góngora en vida, que ya pueden “dar premio al erudito, / sucesor del gusano”; o los académicos que pasean por el *college* de “Un contemporáneo” y que jamás pensaron “que alguien viniera a preguntarme / por tal persona”, es decir, por el poeta. Una diseminación de signo bastante unánime: contra el fuego divino del poeta, la actividad parasitaria del crítico, en un despecho tras el que cabe adivinar el perfil de los “poetas profesores” Salinas y Guillén, pero también Ángel del Río y Ángel Valbuena, que en sus manuales habían reeditado aquella primera recepción crítica de la poesía de Cernuda, moviéndolo a replicar con “El crítico, el amigo y el poeta” y más tarde con “Historial de un libro”. Y no sólo estos: cuando en “Otra vez, con sentimiento” Cernuda regresa a aquellas polémicas y contesta a Dámaso Alonso, incluye en su vituperio del erudito la condición de “profesor y, según pretenden él y otros / de por allá (cuánto ha caído nuestra tierra), / poeta”.

LA CARTA Y EL POEMA

En lugar de una metafísica romántica de la dualidad, en la que bajo una apariencia social falsa yacería la realidad auténtica e íntima, tal vez lo que esconde este tardío proceso de reescritura de sí mismo por Cernuda sea una voluntad autoconsciente: si, como recordaba Cassirer, desde Kant nos ha quedado vedado el paraíso de la inmediatez, sólo a través de las mediaciones logramos configurarnos. Sólo ahí somos. Y el propio Cernuda no se le escapaba esta condición. En una carta dirigida precisamente a Jorge Guillén y fechada el 2 de enero de 1931 se quejaba: “Las gentes atrapan la imagen de uno y pretenden colocarla sobre el cuerpo vivo cuando ya no coincide con ella” (2003, 145), mientras que treinta años más tarde, el 12 de noviembre de 1961, escribiría a Jacobo Muñoz: “Lo que mis ‘contemporáneos’ digan sobre mí me intriga, ya que no pocos de ellos, sobre todo Salinas y Guillén, son quienes levantaron la leyenda que supongo habrá oído por ahí contar acerca de mí. Es curioso, eran ellos mismos quienes provocaban esa reacción de silencio y desagrado en mí” (2003, 972). Por un lado, en una hermosa metáfora, el conocimiento como *imago maiorum*, máscara mortuoria inevitablemente fija, que por tanto no logra captar fielmente una realidad móvil; por el otro, el reconocimiento de que

la subjetividad presupone la intersubjetividad, que es el encuentro con el otro el que nos revela a nosotros mismos. En suma, más que deshacer el malentendido, el privilegio del poeta reside en *crear sus propios malentendidos*; más que en romper las máscaras mortuorias de un yo que ya no se corresponde con nuestro rostro, su tarea es *confeccionar una nueva máscara*.

Cernuda parece haberse entregado a esa tarea con un revelador denuedo, sólo que en su caso se produce un fenómeno muy particular. La idea clásica de la correspondencia como documento estrictamente privado o “ego-documento” vinculado a la creciente alfabetización y la proliferación de las escrituras del yo, la idea de la carta como acceso directo a la intimidad, “verdadera subjetividad y expresión liberada de preocupación por la excelencia retórica”, según lo ha expresado Brigitte Diaz (2002, 11), se aleja notablemente del sentido general del epistolario cernudiano. Quien acuda allí desde la máscara de la obra poética en pos de un rostro “auténtico” encontrará más bien que se le remite de nuevo a la obra, en un juego tan elusivo como paradójicamente revelador: no es casual que Cernuda resumiese el contenido de su poesía como la búsqueda de “mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de los otros, sólo diferente” (2002b, 659). Es lo que sucedió, por ejemplo, cuando tras hallar un inédito suyo en el archivo de la viuda de Juan Guerrero Ruiz e intercambiar al respecto algunas cartas con Jaime Gil de Biedma, un Philip Silver que entonces realizaba su tesis sobre Cernuda consultó al poeta sobre la conveniencia de traducir y editar aquel texto lejano. La respuesta de Cernuda, manuscrita, como si la hubiese dictado la primera e inmediata reacción de enfado, fue tajante y supuso el final de la correspondencia entre él y Silver: no estaba “dispuesto a tolerar” que nadie publicara cosas “viejas y estúpidas que yo no he recogido ni pienso recoger en libro”, esto es, escritos lejanos en el tiempo o juzgados de escaso valor, en los que ya no se reconocía. La carta concluía con un severo juicio sobre la investigación de Silver:

Veo que su trabajo parece centrarse en *snooping* en torno al mío. No le felicito, ya que *snooping* es tarea bastante baja. Y además, en este caso, de resultado pobre e incompleto (1995, 285).

Es decir, que la indagación del crítico, en el momento en que excede los estrictos límites de lo literario y entra en lo personal, en esa “intimidad” descubierta por el epistolario decimonónico, incurre en morboso figoneo, que Cernuda trata con desdén. ¿Por qué? Porque esa antigua máscara ya no se co-

responde con la que él mismo está configurando le recuerda un pretérito que contempla con desagrado; pero además porque esa verdad íntima, parece sugerir, está ya dicha y publicada, como si quisiera evitar toda suplantación o solapamiento entre la escritura privada y la obra poética. Su verdadera “autobiografía espiritual”, según la expresión de Derek Harris, se encontraría en *La realidad y el deseo*, de modo que era en vano acudir a otros escritos salidos de su pluma para desvelar nada: una justificación literaria de cierto pudor, si se quiere, pero también una indicio de hastío por la actitud de quienes se desviaban de la senda dispuesta por el poeta, que conducía obviamente a los poemas. Es más, lo que se acaba de estudiar respecto a las cartas cernudianas y los textos literarios, críticos o apoloéticos con los que colindan sugiere que en ocasiones existía una discrepancia que, lógicamente, Cernuda prefería mantener soterrada. El poeta estaría probablemente de acuerdo con un Kafka que escribía en su diario, en 1911, que “nuestras cartas son incapaces de ofrecer una expresión satisfactoria de nuestros propios sentimientos” (1954, 163). Con su entrega sacerdotal a la poesía, convertida en centro de su existencia, no podía ignorar que se había situado muy cerca de aquella actitud antivitalista y *fin-de-siècle* que reprochaba a los decadentistas franceses. “Ha sido la palabra tu enemigo, / por ella de estar vivo te olvidaste”, le reprocha su demonio, al cabo una hipóstasis de su propia conciencia, en “Noche del hombre y su demonio”.

En este sentido, Cernuda parece esquivar el propósito autopoiético, la “salvación del yo” que Georges Gusdorf encuentra en los epistolarios y diarios íntimos, porque en ellos “no se trata sólo de lo que soy sino también de lo que quiero ser” (226). Eso, nos sugiere, atañe más bien a la poesía: el “lugar privilegiado de una deliberada formación de sí mismo, concebida como un resistencia o de rebelión” no es ya la carta, como ha sugerido Brigitte Diaz (93), sino el poema, del que Cernuda no desea distraernos. Ahora bien, Cernuda no puede evitar que su poética, y la disposición que ha adoptado respecto a su obra, susciten esas lecturas personalistas que invitan al crítico y al lector al *snooping*, por utilizar su propia expresión. Lector temprano del simbolismo francés y de poetas tan impersonales como Keats y Eliot, no compartía no obstante la deriva “despersonalizante” de la poesía moderna, en la que el texto poético se postula como válido y poseedor de sentido por sí mismo, sin remisión alguna a la persona de su autor.³

En cambio, en el caso de Cernuda se manifiesta una voluntad inquebrantable de conservar intacto el cordón umbilical que mantiene unidos la obra y el poeta. Construir un monumento a sí mismo y al tiempo pretender

que la mirada del lector reparase tan sólo en el “monumento”, y no en el “sí mismo”, sugiere una confianza quizá excesiva en la potencialidad de la propia obra y en la perspicacia de los lectores. Si, como ha señalado Vincent Kaufmann (7), la creciente atención crítica a los epistolarios parece contradecir la muerte del autor decretada hace varias décadas, con Cernuda sucede más bien que la pretensión del autor es *vivir sólo en o en torno a la obra*, despojarse en cuanto autor de los residuos empíricos y biográficos de su persona literal, pero al mismo tiempo conservarlos en la transfiguración poética, en un equívoco que fácilmente podía propiciar que la mirada del lector se extraviase por el camino. Más que la muerte del autor, lo que se produce en su caso es la muerte de la persona, del individuo Luis Cernuda, empeñado en impedir, contra los criterios de un Roland Barthes, que el lector recrease a su antojo el texto poético sin recurrir al autor como garante de un sentido determinado. Desdoblado en una suerte de “policía de la lectura”, o de albacea de sí mismo, Cernuda –sobre todo el de sus últimos años, como se ha puesto de manifiesto en las páginas anteriores- parecía verse arrastrado por un exceso de autoconciencia que lo empujaba a controlar, configurar a su antojo su propia posteridad literaria, esforzándose por deshacer los equívocos o malentendidos en torno a su obra o, como ya he dicho, proponiendo más bien los malentendidos de su preferencia.

Este desdoblamiento propicia una caracterización muy particular de la escritura del último Cernuda. El exilio, con su dispersión y la consiguiente distancia física entre los escritores, daba lugar al surgimiento de un albergue o refugio, un *Heimat*, al decir de Kaufmann (44) sobre el caso del perpetuo forastero que fue Rilke: los epistolarios conformaban una literal “república de las letras” que prolongaba la literatura republicana fuera del suelo español, permitiendo que los escritores “pensaran epistolarmente”, como lo ha definido Benoît Melançon (1998). Así, el diálogo epistolar se convertía en el espacio donde mantener una conversación dilatada, fuera de índole literaria o personal. Esto, desde luego, es cierto en Salinas, Guillén, Dámaso Alonso y un largo etcétera, pero sucede rara vez en Cernuda, y casi siempre bajo el signo de una palpable reticencia. En cambio, lo que sí acontece en muchos de sus escritos literarios y críticos de sus últimos años es la adopción de una cierta forma epistolar en su escritura literaria: más allá de la que va dirigida a Dámaso Alonso, muchos de los poemas y prosas citados en las páginas anteriores adoptan la disposición de la carta abierta, en la que el poeta escoge un destinatario individual y concreto pero ventila una cuestión pública y literaria. No

en vano decía Derrida (39) en *La carte postale* que la propia idea de destino de la misiva “incluye analíticamente la idea de muerte”. Aislado en su destierro, Cernuda –que ya había comenzado a escribir a los espectros en su “Carta a Lafcadio Wluiki” de 1931– parecía dirigirse más a los fantasmas del pasado o a los lectores del porvenir que a los destinatarios reales de sus invectivas.

Notas

1. Ver Insausti 2006.
2. De hecho, la perspectiva microhistórica que atiende a las rencillas y las polémicas encuentra en los epistolarios constantes confirmaciones del sesgo de esta ruptura. Por ejemplo, la controversia generada en torno a la antología de Gerardo Diego y la negativa de Jiménez a figurar en ella: el argumento juanramoniano de que ya no quiere “estar” en más antologías esconde en realidad, interpreta Salinas, el rechazo a figurar con “nosotros”, es decir, con todos aquellos que Bergamín bendice como “auténticos” en un artículo sobre un libro del propio Salinas. Una nueva carta a Guillén precisa el tono del disgusto de Salinas, para quien lo estético y lo ético ocupaban terrenos colindantes sin solaparse, en un actitud que choca cada vez más con la atmósfera de creciente compromiso político de los treinta en general y con la deriva cernudiana hacia una escritura moral en particular: “Como ya me suponía hay ya alguno, Cernuda, Ernestina, Domenchina”, escribe a Guillén, “que se aprestan a la huelga de solidaridad y se niegan a figurar, ellos también. La eticaestética sigue haciendo de las suyas, como ves” (2007, 461).
3. William Franke (2001) ha mostrado cómo la idea baudeleriana de la naturaleza como diccionario y la conversión de todo lo real en alegoría, junto con el resquebrajamiento del lenguaje sin ninguna pretensión de proporcionar acceso a una realidad “natural” en Mallarmé, supone de hecho uno de los antecedentes más próximos para el moderno “giro lingüístico”, y Cernuda contaba con el conocimiento suficiente de Baudelaire y sus herederos como para advertirlo.

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3.^a ed. Madrid: Gredos, 1978.
- Argullol, Rafael. “Las palabras y los muros: la misión del poeta en la obra de Luis Cernuda”. *Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*. Sevilla: UIMP, 1990. 143-150.
- Capote Benot, José María. *El período sevillano de Luis Cernuda*. Madrid: Gredos, 1971.
- Cernuda, Luis. *Obra Completa*. vol. 1. 4.^a ed. Madrid: Siruela, 2002.
- . *Obra Completa*. vol. 2. 2.^a ed. Madrid: Siruela, 2002.
- . *Obra Completa*. vol. 3. 4.^a ed. Madrid: Siruela, 2002.
- Epistolario*. Ed. James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003.
- Debicki, Andrew. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. 2.^a ed. Madrid: Gredos, 1981.
- Dennis, Nigel. “Luis Cernuda, José Bergamín y *Perfil del aire*”. *Cien años de Luis Cernuda*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2004. 163-78.
- Derrida, Jacques. *La carte postale*. París: Aubier-Flammarion, 1980.
- Diaz, Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade*. París: Presses Universitaires de France, 2002.
- Franke, William. “The Linguistic Turning of the Symbol: Baudelaire and His French Symbolist Heirs”. *Baudelaire and the Poetics of Modernity*. Ed. Patricia A. Ward. Nashville: Vanderbilt University Press, 2001. 15-28.
- Gusdorf, Georges. *Auto-bio-graphie, Lignes de vie II*. París: Éditions Odile Jacob, 1991.
- Harris, Derek, ed. *Perfil del aire con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. Londres: Tamesis, 1971.
- . *La poesía de Luis Cernuda*. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- Insausti, Gabriel. “La idealidad y el deseo: una relectura de Cernuda”. *Monte-agudo* 11 (2006): 99-118.
- Jiménez, Juan Ramón. *Segunda antología poética (1898-1918)*. 4.^a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- Kafka, Franz. *Journal*. París: Grasset, 1954.
- Kaufmann, Vincent. *L'équivoque épistolier*. París: Éditions de Minuit, 1990.
- Melançon, Benoît. “Présentation”. *Penser par lettre*. Québec: Fides, 1998.

- Newman, Richard K. "Primeras poesías". *La caña gris: homenaje a Luis Cernuda*. Sevilla: Renacimiento, 2002. 84-99.
- Otero, Carlos. "Variaciones de un tema cernudiano". *La caña gris: homenaje a Luis Cernuda*. Sevilla: Renacimiento, 2002. 39-44.
- Paz, Octavio. "La palabra edificante". *Cuadriodio*. Barcelona: Seix Barral, 1991. 115-39.
- Salinas, Pedro y Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*. Ed. Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Salinas, Pedro. *Obras completas III: Epistolario*. Madrid: Cátedra, 2007.
- . *El defensor*. Madrid: Alianza, 1967.
- . *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza, 1970.
- . *Ensayos completos*. vol. 1. Madrid: Taurus, 1983.
- . *Ensayos completos*. vol. 3. Madrid: Taurus, 1983.
- . *La voz a ti debida / Razón de amor*. Madrid: Castalia, 1986.
- Silver, Philip, ed. "Nueve cartas y una postal". *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. Madrid: Castalia, 1995. 265-85.
- Spitzer, Leo. "El conceptismo interior de Pedro Salinas". *Revista Hispánica Moderna* 7 (1941): 33-69.
- Ulacia, Manuel. *Luis Cernuda: escritura, cuerpo, deseo*. Barcelona: Laia, 1984.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. vol. 6. 9.^a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Valender, James. "Luis Cernuda y el surrealismo. Primeras lecturas (1925-1928)". *I mondi di Luis Cernuda*. Udine: Editrice Universitaria Udinese, 2002. 31-42.
- Valéry, Paul. *Charmes*. París: Larousse, 1968.

Modelos culturales y estética de la identidad

ALICIA MOLERO DE LA IGLESIA

Universidad Nacional de Educación a Distancia
Programa de Formación del Profesorado
Apdo. 14010
28080 Madrid
amolero@pas.uned.es

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2010

El espíritu esencialmente individualista de la sociedad occidental moderna –al que según M. Catani (28) son ajenas las culturas que, adscritas a los valores de afiliación y dependencia, desconocen el deseo de emancipación- es producto de un proceso que arranca en la Edad Media para concluir en el XIX, dando lugar a una expresión literaria que surge con la concepción del *yo único* y el convencimiento de que el individuo puede ser representado fielmente por la palabra. Después vendrá el desenmascaramiento de la unicidad cartesiana del sujeto y el descubrimiento de la identidad como construcción, concepciones que acabarán en el XX con la autonomía del yo autobiográfico y, consecuentemente, con el modo clásico de representarlo. La búsqueda de alternativas al sujeto moderno, así como de formas estéticas que lo reemplacen en la postmodernidad, pondrá en evidencia que los modelos de la identidad se renuevan con los epistemológicos y adaptan su representación a las formas de la cultura.

En relación de reciprocidad, la tematización del yo en la autobiografía hará de este discurso el mejor exponente textual del concepto de subjetividad, reflejándose en la idea de sujeto que prevalece en cada momento. Así, la investigación llevada a cabo en las últimas décadas, sobre la representación del yo en España, muestra que los modelos sociales de los siglos XIV y XV exigen

que la escritura autobiográfica se manifieste como genealogía y crónica familiar (Delhez-Sarlet 287-93); en cambio, será la necesidad de colocar la propia vida en el nivel mítico de los héroes de aventuras lo que haga de la del XVI y XVII una exaltación de la hazaña personal, puesto que son los modelos de acción los que imponen la composición episódica del autorrelato en las autobiografías de soldados, cuya vida fantaseada y falta de reflexión responde a la concepción humana y literaria del Siglo de Oro (Levisi). En general, también tuvo un carácter escasamente psicológico el sujeto autobiográfico en la España del XIX, cuando la obligación de informar y de servir a la política exigía un modelo historicista, que recogiese el perfil del hombre público como patrón de vida.¹ Pero una vez superados los problemas políticos en los primeros años del XX, la autobiografía irá alejándose de la crónica para cobrar mayor intimismo, liberada del cometido de ejemplaridad que le había impuesto la politización de la sociedad. Las implicaciones políticas volverán a estar presentes en la literatura autobiográfica de posguerra, si bien para entonces la reflexividad del yo en el texto se mostrará inmersa en las corrientes creativas y críticas de la segunda mitad del siglo, siendo el método psicoanalítico el que modelice al sujeto autobiográfico.

A finales de los setenta, un nuevo enfoque reducirá el yo escrito a pura inmanencia del texto, provocando una revisión crítica en los ochenta que tendrá inevitables efectos en la práctica del género. Atendiendo a las teorías que niegan la referencia en el campo del sujeto, la crítica *deconstruccionista* y la *nueva retórica* van a reaccionar al criterio de identificación del referente textual con el modelo extratextual –que propusiera Philippe Lejeune en 1975 como rasgo diferencial del pacto de lectura autobiográfica–, afirmando la condición auto-creativa del yo que se representa en el texto.² Será la argumentación que lleva a cabo Paul de Man (1979), sobre la autobiografía como mera figura retórica, la que abra esta línea teórica que niega la posibilidad de que el texto mimetice un sujeto preexistente; esta nueva mirada crítica va a inaugurar un debate que tendrá repercusión tanto en los aspectos que sustentan el género en su vertiente pragmática, como en la innovación que experimentará el discurso autobiográfico desde entonces. De hecho, serán muchos los escritores que, considerando anulados los cánones referenciales que amparaban el género, se sientan atraídos por el reto de experimentar con la representación del yo, aventurándose en el arte de la autorreflexividad; precisamente será el proyecto de crear un espacio autobiográfico propio, a través del cual llevar a cabo una indagación estética de la subjetividad, lo que mejor explique las obras auto-

rreferenciales de novelistas como Jorge Semprún, Juan Goytisolo o Javier Marías, entre muchos otros.

La concepción de la escritura personal como artificio aparece registrada en la proliferación de prólogos que dirigen su acción a establecer, en dicho sentido, el estatuto de escritura-lectura que el autor pretende para su libro. De una forma u otra, el enunciador manifiesta en su presentación las dudas que recaen sobre el referente autobiográfico, reflexionando sobre el hecho de su creación mediante la escritura; tal convicción será uno de los motivos que justifique la introducción que añade Francisco Ayala, en 1988, a la reedición de *Recuerdos y olvidos*, donde expresa del siguiente modo su consciencia sobre la inevitable poetización de lo vivido:

Puesto a preparar esta nueva edición de *Recuerdos y Olvidos* en solo un volumen y con algunas adiciones, se me ocurre reflexionar de nuevo acerca de la índole del género a que pertenecen las memorias, donde el contenido quiere ser de rigurosa verdad [...] pero cuya forma procura elaborar esa verdad literariamente, es decir confeccionarla de una manera creativa que algo añade, que algo modifica. Y reflexionando, dudo si no será en último extremo tan grande la distancia que hay entre la inevitable elaboración de la experiencia tal cuando la usa como cantera de materiales para construir una obra imaginaria que los proyecta, transustancialmente en ficción poética [...]. (13)

El escritor literario aborda en la actualidad el discurso sobre sí mismo, desde el convencimiento de que la transformación del material factual en textual responde a un proyecto de autorrepresentación que siempre será una estilización; y así quiere consensuarlo con el lector anteponiendo prólogos –o epígrafes con la misma finalidad, como el que encabeza *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez–, donde se alude a la naturaleza estética que atañe al relato de lo vivido. Esa necesidad de advertir sobre la personal visión que embarga el relato del pasado será el motivo que lleve a Manuel Vicent a prologar, del siguiente modo, las memorias que recoge bajo el título *Otros días, otros juegos*:

No debe uno escribir de lo que ha vivido, sino de lo que ha experimentado. Si uno escribe sus vivencias se erige en protagonista; en cambio, cuando se escribe sobre experiencias el escritor se transforma en medio, aglutinante o sintetizador de una sensibilidad que atañe a otros. Este no

es un libro de recuerdos de infancia. Tampoco es un acopio de nostalgias y melancolías. Quiero dejar claro que éste es un estudio del tiempo, la historia de una herida, la memoria de un paraíso o de una patria donde reinaban unos determinados sonidos, sabores, caricias o sensaciones, que todas juntas formaban una sola unidad con la naturaleza y que a todos nos unificaban con ella porque a todos nos pertenecían. (11)

La propuesta del autor va más allá de la asunción de la subjetividad en el campo de la representación, para reivindicar un discurso de sí mismo que no quiere ya remitir al ser, sino al sentir del yo. De este modo, y una vez que el compromiso de escritura no se establece en relación a la verdad histórica, sino con respecto al dictado de esa verdad interior que denomina Vicent *honestidad literaria*, el narrador podrá recurrir libremente a la evocación lírica de lo experimentado, constituirse en creador de escenas con las que dar una vida ficticia al pasado e, incluso, construir al personaje desde la modalización objetivadora de la tercera persona, para representar su ajenidad respecto al sujeto narrado, como hace Carlos Barral sus memorias de infancia.

Ahora bien, este salto cualitativo en la pragmática del género no deriva tanto del concepto de *indecibilidad* del sujeto -que tras los pasos de Paul de Man defendieron entre otros Sprinker o Catelli-, como del valor de representación que hoy concedemos al sujeto estético. Así quieren transmitirlo al lector unos narradores que, si bien son conscientes de que la textualización de la subjetividad es un acto de lenguaje, en el que el contenido de la memoria es seleccionado y ordenado artísticamente, también reconocen el autorrelato como modo de acceder a la identidad. En efecto, la negación del sujeto autobiográfico se ha visto rebatida en los años noventa por aportaciones teóricas procedentes tanto del ámbito de la filosofía, como desde la crítica literaria. La imposibilidad de aprehensión de la identidad, dada la ineludible variabilidad y discontinuidad del ser, desaparece en su configuración narrativa, según entiende Ricoeur, puesto que la unidad que la narración da al personaje hace descifrabable al sujeto en el texto; será, por tanto, el hilo narrativo lo que dé coherencia a lo vivido y por lo que adquiera cohesión aquello que percibimos disperso, permitiéndonos aprehender su sentido. Refiere a esto el concepto de *identidad narrativa*, con el que el filósofo francés encuentra el modo de recuperar la idea de identidad, fundamento del sujeto esencial cartesiano, sin entrar en conflicto con la teoría niezscheana del sujeto ficticio como único posible.³ También propone P. J. Eakin similar postura integradora desde el campo

de los estudios literarios, en respuesta a las corrientes que proclaman la *muerte del yo*, la deconstrucción de la referencia y el fin de la autobiografía; la denominada por él *estética referencial* quiere designar un discurso donde la razón artística y la razón histórica son absolutamente indisolubles y cuya construcción tiene la voluntad clara de violar la forma clásica del género.

Dicho estado de la cuestión nos sitúa hoy, ante una consideración del enunciado autobiográfico que da por sentada la construcción del yo en el texto, pero entiende que el sujeto es accesible por el lenguaje y el conocimiento simbólico. Así pues, siendo cierto que la abundante producción autobiográfica de las últimas cuatro décadas ha sido promovida por las editoriales, en respuesta al voraz consumo que de lo íntimo hace el público en nuestra sociedad mediática, su fecundidad como espacio literario ha de ser analizada, sin embargo, considerando la voluntad de renovar el género y la intención de explorar fórmulas personales de autorrepresentación creando un artefacto estético. En el artificio que María Teresa León elabora en *Memoria de la melancolía*, consistente en narrar siempre el pasado a partir de una visión del presente que atrae al recuerdo las imágenes y palabras de otro tiempo, se encuentra ese deseo de dar forma a la memoria creando una imagen acorde con la propia conciencia. Dicho modo de proclamarse como construcción verbal –al actualizar la memoria haciendo resurgir las voces ausentes o estableciendo un verdadero diálogo entre diferentes personas narrativas–, es ejemplar de esa utilización de los recursos de ficción que el escritor autobiógrafo de hoy no duda en aplicar a la autorrepresentación.

Así pues, la búsqueda de una expresión que proyecte la propia concepción del yo en la narración obedecerá, sobre todo, a la inquietud del literato por indagar en la creación del sujeto mediante el lenguaje poético; estímulo que no en pocos casos coexiste con el deseo de abrir dudas respecto al estatus de lectura genérico, con la intención de hacer desaparecer los límites entre autobiografía y ficción.⁴ De hecho, la experimentación y la creatividad en el texto autorreferencial ha dado fluidez a la mutua contaminación que afecta al discurso autobiográfico y al novelesco, a la continua transferencia de técnicas entre la narrativa de ficción y la de no-ficción, dando paso a los actuales modos de la autoficción. Pero a diferencia de la autobiográfica, dicha textualidad se inserta en la impostura del acto de enunciación, que corresponde al discurso ficticio, así como a la suplantación que lleva a cabo el personaje de la identidad del autor. Será dicha impostura lo que permita configurar abiertamente al sujeto de la acción con inciertos grados de referencialidad, respecto

a quien escribe, pudiendo dotarse la figura narrada tanto de atributos personales como fantaseados, y construirse el personaje que representa al autor, con legitimidad absoluta, a partir de experiencias reales o imaginarias (Molero de la Iglesia 2006).

Veámos, a propósito de la teoría de Paul Ricoeur, que el sujeto *no es* sino por su acción; de ahí que sólo se haga comprensible en el entramado narrativo, en cuanto artefacto simbólico que refleja una figura con sentido. Puesto que es la acción la que marca la progresión, es lógico que los criterios cronológicos hayan constituido para la autobiografía moderna el hilo conductor en la construcción del personaje. Sin duda se trata de anclajes tan retóricos como los temáticos o los metafóricos, preferidos por el autodiscurso postmoderno para desestructurar el sujeto como trayecto. Sin embargo, no producirán el mismo efecto en el receptor, puesto que el orden en la temporalización constituye el principio narrativo que hace accesible el sujeto como proceso, rompiéndose dicha unidad con la fragmentación que produce el relato anacrónico o interrumpido. A esto se debe que no puedan significar igual con respecto a la percepción del sujeto, pese a funcionar como elementos de cohesión tanto unos como otros.

Por lo que vienen demostrando aquellos estudios que desde la perspectiva autobiográfica analizan la trayectoria de los modelos de la identidad, tanto ésta como su verbalización están ligadas inevitablemente a las formas de la cultura; en tal sentido, la de nuestros días vendrá marcada por las nociones de desintegración y pluralidad que, con su rechazo de la continuidad del ser aportaron las teorías psicoanalíticas al conocimiento del yo. El escritor postfreudiano traducirá su percepción de un sujeto múltiple en fenómenos textuales que representen dicha dispersión, abandonando la estructuración lineal que organizaba el relato moderno, para reflejar tanto el entorno inconexo que percibe como su propia diseminación, a través del desorden expresivo. Los modelos lineales –que, como medio de representación y conocimiento dieron sentido al mundo de la revolución industrial, por imitar los procesos que parten de un punto de inicio y evolucionan hacia un final–, han sido sustituidos por la aleatoriedad del caos y la infinitud de las estructuras reticulares, que modelizan el mundo y su comprensión en la era tecnológica; de ahí que el texto busque desarrollarse de acuerdo a dicha imagen, adoptando formas envolventes o laberínticas y disposiciones mosaicas o rizomáticas, que muestran la concepción que la vida impone hoy al arte.

Las conocidas técnicas de ruptura cronológica que imitan el régimen asociativo de la memoria, la fragmentación narrativa, la modalización variable

para representar la pluralidad del individuo o los recursos dirigidos a confeccionar una heterogeneidad discursiva que interprete la variedad cultural, son fórmulas a las que también recurrirá el autobiógrafo con el fin de adecuar el yo escrito a la idea que tiene del mundo. Esa propuesta de un significante lleno de significado es el principio que mejor define la referencia estética de nuestro tiempo; en dicha búsqueda de una organización narrativa en relación de analogía con la que experimenta el yo se justifica la duplicidad de la voz autobiográfica en *Memorias de un Bufón*, con la que Albert Boadella quiere reflejar la propia doblez personal. El texto pretende imitar la forma de la identidad, bifurcando el autodiscurso en dos figuras de narración, marcadas tipográfica e idiomáticamente: la primera persona recoge el pensamiento reflexivo de quien escribe (y se expresa en catalán en dicha edición); la tercera asumirá el tono satírico y distanciado que le permita contemplar al personaje vital. Esa doble visualización textualiza el yo en su pluralidad, pero dicha interdicción llenará también de significado la impostura personal -como modo de estar en el mundo y de entender el arte-, en un caso extremo de interrelación entre la razón vital y la estética, que será el principio organizador del yo y su obra.⁵

Pero, ya que el discurso autobiográfico supone siempre un ejercicio de comprensión y revelación, su construcción estética se mostrará, en cualquier caso, en relación con las estructuras socio-culturales que definen dicha identidad. Parece que son los períodos marcados por las mutaciones socio-culturales los más propicios a la manifestación autobiográfica, como también es frecuente que a este tipo de escritura se acojan más fácilmente sujetos que, por su sentimiento de marginalidad social, sufren crisis de identidad.⁶ Tales razones validarían la proliferación de textos autobiográficos escritos por los *afrancesados*, y también la actividad literaria que en la misma materia tendrá lugar un siglo después, nuevamente por cuenta de los exiliados tras la Guerra Civil; la necesidad de afianzarse en su procedencia, tanto como la de buscar un sentido histórico al propio compromiso político, moverá la escritura del despatriado, en proporción y términos que se alejan de la autobiografía peninsular, según ha analizado Anna Caballé.⁷ De igual modo, la vuelta a la subjetividad en la segunda mitad del XX se ha explicado como reacción al cuestionamiento que las doctrinas materialistas y el existencialismo han hecho del sujeto (Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo); pero, su fijación en el texto tiene mucho que ver con las dudas que la inestabilidad e inconsistencia de los valores abren en el yo de nuestro tiempo, profundizando en la necesidad de oponer una identidad a la despersonalización que impone

la cultura mediática de nuestros días. Ambos casos vienen a confirmar que la autoescritura conlleva la urgencia de hacer coherente el yo cuando se mueve en la incertidumbre, insertándolo a través del texto en un momento socio-cultural que le dé sentido y sostenga su identidad.

La reflexión de la crítica, sobre la tendencia de la escritura autobiográfica a presentarse como un discurso alternativo a las *voces hegemónicas* que organizan nuestra sociedad (Smith 1991), ha puesto de relieve la voluntad que tiene el escritor de sí mismo de reflejar un *yo-diferente*, oponiéndose a lo instituido; pero también cómo este acto de desidentificación con los patrones heredados acabará dando origen a otros nuevos que se transformarán, a su vez, en normativos. Así fue como la adopción de modelos sociales opuestos a los burgueses convirtió la adhesión a las ideas marxistas y a la pragmática socialista en el canon ideológico, seguido por la intelectualidad europea de la primera mitad del siglo XX. Dicha tendencia se hace evidente en los textos autobiográficos españoles, publicados con anterioridad a los años sesenta, prodigándose la configuración de ese individuo de origen burgués o pequeñoburgués cuya afiliación *revolucionaria* no es ajena al sentimiento de culpa por su procedencia social. Si bien, dicho modelo no puede sino organizarse en función de la lucha antifranquista y la necesidad de conectar con un ámbito cultural y políticamente en libertad que lo impulsa hacia el exterior; París, sobre todo, y también Londres serán los espacios culturales más recorridos por este sujeto biográfico que modeliza, en gran parte, la escritura de la generación de los cincuenta. El testimonio representativo que viene a ser el discurso social y político, esbozado por Jaime Gil de Biedma en el diario que escribió en 1956, alcanza pleno sentido en ese momento en que se imponía en Europa el pensamiento de izquierdas y el mundo artístico e intelectual simpatizaba con la Unión Soviética. Poco a poco se irá perdiendo de vista la dualidad ideológica, hasta coronar en una mentalidad que, estructurada por la asunción universal de los presupuestos democráticos, no se reconoce ya en aquella cultura de la dialéctica.

La descentralización ideológica, religiosa, sexual... que se pone en marcha en los años sesenta dando entidad al sujeto postindustrial, se dejará notar con fuerza en la literatura española una década más tarde, estimulada sobre todo por la recuperación de las libertades. El reconocimiento de la pluralidad social y la legitimidad de la razón personal darán paso a un nuevo orden que se impone al viejo sistema moral; se produce una liberación de las conductas que va a derivar en similar apertura de la expresión del yo, proporcionando un enfoque distinto a la construcción estética de la identidad. En este momento, que

experimentará una gran euforia por la manifestación autobiográfica, el sujeto escrito se propone como revulsivo de la anterior convencionalidad, tal como muestra el autorrelato de Juan Goytisolo, con el que el escritor lleva a cabo el rechazo de la cultura que lo formó para representar, finalmente, la renuncia a su civilización. En *Coto vedado* (Goytisolo 40) anuncia este autor el propósito de dejar al descubierto, con su escritura, aquellas vertientes comprometidas de sí mismo que el autobiógrafo aspirante a la *buena fama* no revelaría jamás. Esta idea del desnudo psicológico y moral embargará el yo verbal de las últimas décadas, volcado en el descubrimiento de su diferencia para hacer de la desviación el eje de ese proyecto estético que es el sujeto literario.

No hay duda de que el reconocimiento que la cultura occidental dispensa en nuestra época a la originalidad, ha redundado en una actividad creadora que busca ser considerada por su propuesta de lo insólito, del impacto y la provocación.⁸ Semejante contexto propiciaría la reivindicación del indulto penal para Jean Genet, socialmente reinsertado por la gracia de una escritura que sacraliza la delincuencia y la traición.⁹ No basta para analizar este hecho la consideración del indudable efecto estetizante que confiere el acto literario a las más abyectas confesiones, también es preciso verlo a la luz de un momento cultural que premia la disidencia y privilegia la subversión. Resultado de esta disposición mental de la sociedad es un receptor acostumbrado al exabrupto, para el que ya no hay conductas ofensivas o al menos éstas han perdido el poder de impresionarlo. Recuerda Luis Buñuel en sus memorias, cómo André Breton se lamentaba con nostalgia, en 1955, por la disolución de esa capacidad de escandalizarse que tenía el receptor a principios de siglo y que había constituido, precisamente, el sostén de los actos irreverentes del surrealismo. Una de las dimensiones que más se han puesto de manifiesto en las últimas décadas del XX es la explotación que el escritor autorreferencial hace de su diferencia, apelando a la homosexualidad; si bien no está tanto en la ruptura con los patrones sexuales el signo de su rebeldía, como en la trasgresión que, con respecto al yo biográfico tradicional, supone la intención o necesidad de hacer pública dicha intimidad.¹⁰ En este terreno suele exponerse el sujeto con toda la ansiedad e inestabilidad que atañe hoy a las relaciones humanas, pero también se deja notar otra constante, la de hacer de dicho ámbito un modelo de universalidad, ya que el impulso erótico abre un espacio donde se anulan las diferencias culturales y desaparece el límite racial. Dichos aspectos, casi siempre relacionados con la complaciente exhibición de una caótica y exuberante sexualidad, son rasgos que coinciden en la configuración del yo que presentan

los textos autobiográficos de Jaime Gil de Biedma, Juan Goytisolo, Terenci Moix o Luis Antonio de Villena.

El contraste que se da en el texto literario, entre la naturaleza ordinaria que suelen tener los hechos narrados y la nobleza expresiva que adquiere su textualización, parece pronunciarse en el relato erótico, cuando a partir de una experiencia vulgar se levanta el mejor arte verbal. Los autores citados arriba son, en este sentido, ejemplos inmejorables de la estetización de la materia fáctica que transforma lo instintivo en significativa creatividad, y casi todos ellos manejan similar tratamiento analógico para dignificar esa reacción biológica que es el deseo, al identificar con una figuración artística de la belleza el impulso sexual. Pero esta resignificación que otorga a la realidad el lenguaje creativo connota además un sujeto que experimenta, o al menos explica el mundo, a través de su competencia e identificación cultural; cuando Luis Antonio de Villena (53) reflexiona sobre cómo la homosexualidad suele destaparse en la adolescencia y quedar fijada para siempre en la belleza de los cuerpos jóvenes, lo hace desde un posicionamiento de abolición religiosa, adherido a esa estética pagana que es referencia habitual del sujeto cultivado de nuestra época. En un fundido personal y artístico serán las figuras de Oscar Wilde, André Gide o Marcel Proust espejos donde se mire un sujeto que, pese a su pretendida diferencia, se refleja en reconocidos modelos autobiográficos. Pero la alusión a los mitos clásicos o a los creados por la literatura, la música, el cine o la pintura constituyen igualmente, y de modo general, un sistema de referencias culturales ineludible en la construcción de un yo que, definitivamente al margen de la razón ideológica y la norma religiosa, busca reflejarse en los órdenes estéticos. Por la sintetización que lleva a cabo de las formas culturales –muy visible en el caso de los patrones clásicos y la encarnación que de ellos ha hecho el cine– podríamos fijarnos en la figura de Terenci Moix, caso extremo de esa apelación a la imagería mitológica, para elaborar un autodiscurso donde las alusiones funcionan a modo de símbolos, que trasladan a la realidad los mundos que el personaje vive en su imaginación; sólo por esa transposición del espacio mítico al factual llegaría a ver en la Comuna del París de los sesenta la continuidad cultural de Alejandría, en cuanto repetición de la idea de universalidad que para él encarnara la antigua ciudad egipcia.

La transformación del autorrelato en ese mosaico de discursos en los que se reconoce el yo, hacen de la intertextualidad y el sistema de citas que organiza el propio enunciado una estrategia fundamental para realizar la imagen del sujeto autobiográfico en la actualidad. Algo así es ya visible en el diario de

Jaime Gil de Biedma publicado en 1974, pero cuya versión completa sale en 1991 con el título *El Retrato del artista en 1956*; donde yo textual que prevalecerá en nuestro tiempo se reconoce en los fragmentos de autorrelato y reflexión con referente personal o literario, que generan un discurso estructurado por la sintaxis racheada de las impresiones. La inclusión de fragmentos y expresiones en diversos idiomas es también un signo ineludible del cosmopolitismo actual -la abundancia de términos ingleses tiene sentido en la realidad filipina, de hecho sus intercalados son numerosos en “Las islas de Circe”, parte correspondiente al cuaderno que escribió durante su estancia en las islas, y es mínima en cambio en la tercera parte “De regreso en Ítaca”, que recoge lo anotado en Barcelona y Nava de la Asunción-. Es canónica igualmente la transcripción de documentos literarios y personales de diversa índole, desde cartas o versos hasta el informe que redactó para la Compañía que le envió a Filipinas (otro elemento de autoexpresión que tiene como fin complementar al sujeto inscrito en el texto).

La explícita remisión al discurso literario, como referente o reflejo de la propia vida, supone un modo recurrente de textualizar la identidad en nuestro tiempo, informando la autoescritura de tantos autores que, como Jorge Semprún o Luis Goytisolo entienden que sólo el lenguaje estético puede hacer posible la representación de sí mismo (Molero de la Iglesia 2000).¹¹ La convención literaria pasa hoy por una concepción del texto como crisol discursivo donde, al igual que el relato de la vida del artista es capaz de explicar ciertos aspectos de su actividad creadora, la Obra puede proponerse como ilustración de la existencia del autor. Al igual que en el caso de Albert Boadella, la poesía llega a ser el eje que ordena la vida y el ser en algunos pasajes de *Sin rumbo cierto*, cuando Juan Luis Panero cede la función de reflejar el yo a los versos que surgieron de la vivencia que evoca el narrador. La confusión entre Vida y Obra lleva incluso al autor a confiar a la ficción la tarea de recrear el pasado; así lo hace también Terenci Moix en *El peso de la paja* para explicar algunas zonas del sujeto, al igual que resuelve la descripción de personajes históricos reproduciendo cómo los ha hecho aparecer en sus novelas.

A modo de resumen diremos que, por su capacidad para subvertir los códigos formativos y objetivarse en el personaje, someténdolo a la ironía, a la desfiguración y el fragmentarismo, los procedimientos novelescos que modelizan el arte narrativo actual han pasado a formar parte del discurso autobiográfico, que los requiere en la empresa de construir un texto coherente con el pensamiento y los componentes psicológicos del sujeto contemporáneo. Iden-

tificamos dichos rasgos en el uso de la autorreflexividad como fundamento artístico, del fragmentarismo y la doblez como procedimientos narrativo o de la reescritura como necesidad renovada de explicar la identidad del sujeto escritor y la de su escritura, entre otros recursos de representación verbal igualmente significativos (Molero de la Iglesia 2004). Como venimos exponiendo, la utilización que de dichos recursos hace el escritor autobiográfico contemporáneo tiene que ver con la inquietud por encontrar una expresión personal que represente su identidad; subyace en la estética referencial, por tanto, la idea de que el lenguaje poético tiene mayor capacidad para figurar el ser en su singularidad que el lenguaje pragmático.

Se ha visto también cómo el escritor autorreferencial apela a modelos de referencia, cuando lo que pretende es inscribir una identidad propia, configurando una imagen textual que sólo será comprendida en relación a los modos de representación que denominan el pensamiento y la estética de su tiempo. La contradicción que encierra esta tendencia respondería a la naturaleza paradójica del yo verbal postmoderno, puesta de relieve por John Paul Eakin (94-95) al analizar el hecho de que Roland Barthes y otros muchos autores buscan crear un *lenguaje inaudito* que rompa con el sujeto cultural moderno, sin poder evitar la *semejanza* que finalmente éste guarda con los modelos culturales de su tiempo. El fenómeno tendría que ver con que lo que llamamos *identidad* es una realidad sometida a esa doble construcción que imponen los modelos psico-filosóficos, por un lado, y los retóricos por otro, determinando los discursos narrativos de cada comunidad cultural. Podríamos concluir, otra vez de acuerdo con este crítico, en que la pertenencia a una cultura aboca irremediablemente la autobiografía a ser una *biocopia*, que se organiza a partir de los discursos, imágenes, experiencias y emociones que hayan sido leídos, vividos, heredados o aprendidos; en suma, la representación del yo surge del bagaje cultural que conforma en cada momento la identidad.

Regiría, entonces, en la escritura del yo lo que Lejeune (1998, 15) denomina *ilusión de originalidad*, o espejismo que tiene el sujeto de su ser diferente, puesto que es desmentido por el propio autodiscurso cuando repite lo que de sí mismos dijeron otros antes. Precisamente en tal concepción replicante y plural de la identidad se apoya el texto autorreferencial como arqueología generacional que, tan rotundamente defiende Manuel Vicent, cuando enmarca su trayecto memorialístico en el gran Relato Humano y expone su vida como reproducción de otras vidas;¹² también tiene que ver con esta recurrencia la idea de reescritura perpetua, sobre la que reflexiona la obra literaria de Borges o

Pessoa. De este modo se entiende que sea la adopción de las formas y contenidos que caracterizan la cultura de la que participa, lo que otorga sentido al sujeto estético; el creado por la reflexividad de los *relatos* y el *lenguaje* en los que se reconoce una comunidad cultural.

Notas

1. Exceptuando algún caso aislado como el de Blanco White, dice A. Caballé (16), la autoescritura en España no tomará plena conciencia de individualidad hasta Zorrilla, cuyas memorias, publicadas en 1880, van a alejarse notoriamente del modelo modernista al no estar guiadas por los móviles del ensalzamiento personal ni la ejemplaridad de conductas o estilo de vida. Por el contrario, oponiéndose a la exaltación de los valores personales del memorialismo del XIX, aludirá Zorrilla a su propensión a la locura cuestionando el valor de la propia vida.
2. Recordemos que los tres grandes enfoques críticos, desde los que ha sido estudiado el género, se corresponden con las etapas que Olney (113-124) ha denominado del *bios*, del *autos* y de la *graphé*. En la primera mitad del XX, era el *bios* lo que interesaba al estudioso de la autobiografía, centrando la investigación en la información antropológica y apoyándose en la contrastación de su contenido con las fuentes históricas, como método de indagación. El cambio en la perspectiva científica del género, introducida por Gusdorf (9-18) en 1956, va a iniciar la etapa del *autos*, que entenderá la autobiografía como exponente de los valores del sujeto en él inscrito, fijando la peculiaridad genérica en la identidad del sujeto biográfico y el sujeto civil, requisito que sustenta la conocida definición elaborada por Lejeune en 1975. A esta concepción se va a oponer a finales de los setenta una nueva visión, denominada por Olney de la *graphé* y fundamentada en la invención retórica del yo (Loureiro 2-8).
3. La reconciliación que hace Ricoeur de las dos posturas que se enfrentan en el campo del sujeto es explicada por E. Nájera como una *tercera vía* que se apoya en la “doble valencia” de la identidad: “por un lado, de la

- mismidad*, que recoge la voluntad de permanencia y de resistencia del sujeto ante cualquier factor de desemejanza, y, por otro, de la *ipseidad*, que reivindica, por el contrario, el potencial constitutivo que tiene la alteridad. Pero tirando de ese hilo hasta el final, podremos valorar también la solvencia de la solución que pretende ser la *hermenéutica del sí* atendiendo a la relación entre filosofía y literatura que propone” (76-83).
4. Eakin realiza esta afirmación citando obras como *Enfance* de Nathalie Sarraute, *Romanesques* de Alain Robbe-Grillet, *L'Amant* o *La Douleur* de Marguerite Duras, movidas por la voluntad de violar las formas clásicas del género (31-32).
 5. La imagen textual emerge del diálogo Vida-Obra y en dicha reciprocidad irá dotando de sentido al yo, cuya identidad presente se irá revelando en la recuperación del pasado, para dejar fijado su ser teatral en los entornos más populares de la infancia: la liturgia religiosa y el espacio iniciático de la calle, donde comenzaría a desarrollar una teatralidad que tendría continuación en el futuro montador de espectáculos. La interdependencia de la persona y el personaje escénico y la esencia de sus propuestas teatrales será la filosofía que también se imponga en el grupo *Els Joglars*, cuya profesión de comediantes determina su forma de relacionarse con la vida (Molero de la Iglesia 2003).
 6. Esto se deduce de los trabajos presentados al coloquio que sobre el individualismo en Occidente se celebró en 1979 en Cerisy-la-Salle (Francia). Algunos de los allí recogidos muestran el modo en que Torres Villarroel construye, sobre patrones no modélicos, un yo mítico, o cómo Goethe pretende mantener la continuidad interior escribiendo *Poesía y verdad*, la misma necesidad de autoafirmación que tiene Chateaubriand, al verse inmerso en un momento de ruptura histórica (Delhez-Sarlet).
 7. Observa Caballé cómo la falta de implicación que caracterizó la escritura autobiográfica durante el franquismo (vida al margen de cualquier adhesión política), comenzará a mostrar cierta reflexión personal con relación al régimen, entre 1969 y 1975. El análisis social y político es fundamental en el autodiscurso de los que escriben fuera, de cuya actividad memorialística dan cuenta obras personales tan significativas como la de M^a Teresa León, Francisco Ayala, Max Aub, Rosa Chacel, María Zambrano, Corpus Barga o Rafael Alberti.
 8. Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo y M^a Dolores Picazo han destacado el hecho de que sea precisamente todo aquello que se opone a

- lo modélico, lo espontáneo y lo original lo que informa las formas de identidad privilegiadas en nuestra cultura.
9. El caso es estudiado por Jean-Paul Sartre en *San Genet comediante y mártir*.
 10. En el “preliminar” que escribe Jorge Urrutia (10) al *Diario del ladrón* de Jean Genet incide en la escasa referencia que la homosexualidad ha tenido en la literatura española hasta el presente siglo, precisamente por su denostación social.
 11. La autoescritura de Jorge Semprún sería representativa de esta modalidad que tiene en *Adiós, luz de veranos...* la puesta en práctica más depurada de dicho concepto.
 12. Así lo expresa Manuel Vicent en el prólogo que antepone a sus memorias: “El paso de la adolescencia a la juventud viene determinado por el sacramento de la confirmación, que en cualquier cultura equivale al sacrificio del héroe. El viaje es una fuente de revelación. El héroe huye al Este, navega en busca del Velloccino de Oro, regresa a Ítaca, se refugia en el desierto, sube al Sinaí, se adentra en el bosque para rescatar a la princesa que está bajo el poder del dragón o da la vuelta alrededor de su propio yo y en cualquiera de estas aventuras encuentra una salvación” (11-12).

Obras citadas

- Ayala, Francisco. *Recuerdos y Olvidos*. Alianza Editorial: Madrid, 1988.
- Barral, Carlos. *Memorias de Infancia*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- Boadella, Albert. *Memorias de un Bufón*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro: Memorias*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul, 1995.
- Catani, Maurizio. “La question de l’autre: débat”. *Individualisme et autobiographie en Occident* (Actes du Colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 10 au 20 juillet, 1979). Eds. Claudette Delhez-Sarlet y Maurizio Catani. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1983. 27-49.

- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- del Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo y M^a Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- de Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Delhez-Sarlet, Claudette. "La question de l'autre: débat". *Individualisme et autobiographie en Occident*. (Actes du Colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 10 au 20 de juillet, 1979). Eds Claudette Delhez-Sarlet y Maurizio Catani. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1983. 27-49.
- Eakin, Paul John. *En contacto con el mundo*. Madrid: Megazul, 1994.
- García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- Gil de Biezma, Jaime. *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1974.
- . *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Plaza & Janés, 1991.
- Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- Gusdorf, George. "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 9-18.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Les brouillons du soi*. Paris: Senil, 1998.
- León, M.^a Teresa. *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires: Losada, 1970.
- Levisi, Margarita. *Autobiografías del Siglo de Oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*. Madrid: SGEL, 1994.
- Loureiro, Ángel G. "Problemas teóricos de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 2-8.
- Moix, Terenci. *Extraño en el paraíso: memorias. (El peso de la paja 3)*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Molero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern: Peter Lang, 2000.
- . "Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida". *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. José Romera. Madrid: Visor Libros, 2003. 475-87.
- . "El sujeto complementario de la autoficción". *Religión y Cultura* 50 (2004): 327-50.

- . “Figuras y significados de la autonovelación”. *Especulo: revista de estudios literarios* 33 (2006).
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>
- Nájera, Elena. “La *hermenéutica del sí* de Paul Ricour. Entre Descartes y Nietzsche”. *Quaderns de filosofia i ciència* 36 (2006): 73-83.
- Olney, James. “Autos-Bios-Graphein: The Study of Autobiographical Literature”. *South Atlantic Quarterly* 77 (1978): 113-123.
- Panero, Juan Luis. *Sin rumbo cierto: memorias conversadas con Fernando Valls*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- Sartre, Jean Paul. *San Genet comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Semprún, Jorge. *Adiós, luz de veranos...* Barcelona: Tusquets, 1998.
- Smith, Sidonie. “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 93-105.
- Sprinker, Michael. “Fictions of the Self: The End of Autobiography”. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. 321-42.
- Vicent, Manuel. *Otros días, otros juegos*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Villena, Luis Antonio de. *Ante el espejo*. Madrid: Mondadori, 1988.
- Urrutia, Jorge. “Preliminar”. Jean Genet. *Diario del ladrón*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

Escribir al regreso: sobre *Notas en vivo* (sep-oct. 1982) de Juan José Saer¹

LUIGI PATRUNO

37 Hancock St
02144 Somerville (MA) - EEUU
patruno@fas.harvard.edu

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2010

Notas en vivo (sep-oct. 1982) es el título de una libreta de notas de trabajo y observaciones que el escritor argentino Juan José Saer (1937-2005) realizó durante uno de sus repetidos viajes de regreso a su ciudad natal, Santa Fe.² Se trata de un espacio donde convergen fragmentos en los que se ensaya una manera y un tono de la escritura e impresiones de viaje ligadas a la observación directa y a los recuerdos que surgen inesperados en los lugares que se vuelven a recorrer. Esta pequeña libreta integra la heterogénea masa textual de los papeles preparatorios de *Glosa* (1986), material genético que ha sido reunido en un muy interesante dossier de manuscritos de los cuales se sirvió Saer a la hora de organizar y emprender la escritura de su novela. El viaje de regreso a la Argentina se configura entonces como parte imprescindible del trabajo de composición y lo demuestra el hecho de que los rieles biográficos se conviertan a menudo en trazas literarias, como en el caso de una cena entre amigos en el barrio porteño de Caballito que es pretexto para la escritura de un poema (“Cantar de amigos”) apuntado en *Notas en vivo*...³ Si bien en su conjunto las notas de ese cuaderno parecen negarlo, propongo explorar sus tonalidades íntimas y rescatar esos momentos especiales del regreso que encuentran espacio en sus páginas; mi intención será situar lo íntimo en el acto mismo de la anotación y descubrir sus matices donde aparentemente no habría rastros de ello.

El dossier genético que incluye la libreta cierra en apéndice la publicación crítica de la Editorial Alción (Nueva Serie Colección Archivos) que pone en diálogo *El entenado* y *Glosa*, dos de las novelas sin duda más representativas del proyecto de escritura saeriano, al cuidado de Julio Premat.⁴ Al calificar el texto, el editor sugiere que se trata de un “diario de viaje a Santa Fe” (389). Las entradas, sin embargo, no están fechadas y en ningún momento aparecen como un carnet de viaje privado, razón por la cual me inclino a considerarlas más bien como parte de un cuaderno de trabajo, aunque compartan con el diario varias funciones que serán objeto de mi análisis, entre ellas la creación de un espacio donde pensar la experimentación lingüística, el despliegue de estrategias autofigurativas y la interrogación de la obra que se prepara. Antes de adentrarme en el texto, quisiera definir el estatuto que *Notas en vivo...* representa en el conjunto de los papeles preparatorios de *Glosa*. Por lo general, se trata de breves apuntes en los cuales muy pocas veces es posible reconocer trazas coherentes del posterior desarrollo escritural de la novela; fragmentos casi siempre desligados entre sí y apuntados, sin embargo, en una misma hoja; anotaciones mínimas y citas de difícil exégesis, y en más de una lengua, registradas en páginas de muy diverso origen (papeles con membretes de televisiones locales, hojas azules, verdes o amarillas, exámenes universitarios, restos de sobres); soportes que hablan de lo imprevisto de la escritura y que revelan cómo la intervención sobre la página en blanco no se inicia en tiempos fijos.

Entre ese acopio confuso de papeles, *Notas en vivo...* sobresale por su determinación cronológica (sep-oct. 1982), por la uniformidad del soporte que reúne lo anotado (un cuaderno) y por la densidad de ciertas impresiones que excede la general brevedad de las notas rescatadas por el resto del dossier genético. Además, esa libreta tiene un título que ha sido fijado por el propio Saer, hecho que le asigna un carácter excepcional en el conjunto de los papeles preparatorios porque supone el cierre de algo que se considera próximo a lo acabado. El texto incluido en el dossier es la reproducción de un ejemplar mecanografiado. En efecto, Saer pasó a limpio las hojas escritas durante su regreso a la Argentina en la primavera de 1982, gesto que revela la especial importancia que debió haberle asignado a esas impresiones de viaje.⁵ Es lícito pensar además que en ese traslado del manuscrito a la copia mecanografiada, el escritor haya realizado algunos leves cambios, como siempre sucedía cuando fijaba sus textos. Finalmente, las ulteriores modificaciones hechas sobre los folios incluidos en el dossier muestran el intenso cuidado puesto en su redacción. Todos estos factores me llevan a considerar *Notas en vivo...* como algo

cercano a un libro más de la obra de Saer, como un libro ‘otro’ que podría figurar autónomamente en las listas bibliográficas y que por privilegiar la forma breve no diferiría de uno de sus textos más experimentales, *La mayor* (incluido en *Cuentos completos*).

Las entradas disponen un material muy heterogéneo de apuntes que van desde las observaciones directas, la experiencia sensible del regreso, a las reflexiones sobre la lengua. Saer registra intercambios mínimos de palabras, que no llegan a constituirse en verdaderos diálogos, entre viajeros ocasionales; informaciones históricas y de costumbres acerca de los cambios que se han producido en la ciudad; sintagmas derivados de los libros que lee seguidos de aclaraciones semánticas; impresiones sobre el estado del clima y la dirección del viento registradas durante algún paseo por la costanera; notas acerca de lluvias que incluyen acotaciones sobre cantidades exactas de agua caída y variaciones mínimas del tiempo; descripciones de casas y edificios formuladas a partir de la observación de sus materiales, de la distribución en plantas, de los elementos arquitectónicos (arcos, puertas, frentes) y de los colores de los revocos; pequeñas estampitas rurales; hallazgos metafóricos (“Como viene subiendo el pescado prendido al anzuelo: un poco en tirabuzón” (393)); distribución de la flora en el espacio ciudadano; descripciones del tamaño, forma y color de las hojas, frutos y flores de árboles y plantas; bitácoras detenidas de excursiones, entre paseos en auto por caminos de tierra y travesías en balsa por los canales del Paraná.

Cada vez que el lector crítico se acerca a lo que del otro es “privado” surge una serie de preguntas: ¿para qué meterse con los papeles de un escritor? ¿Qué es lo que se busca en esos papeles? ¿Demandan esos papeles una lectura? Las notas de Saer pertenecen a un dossier y su publicación ha sido autorizada por el mismo autor, lo que legitima, por un lado, la lectura de algo cuyo estatus ha cambiado de lo privado a lo público, y consecuentemente que se busquen relaciones posibles entre esas hojas sueltas y la novela tal como circula. La organización editorial sugiere esta contigüidad: los papeles preparatorios no tendrían autonomía en sí, no constituirían un texto independiente y deberían leerse como suplemento de la novela. El tratamiento de *Notas en vivo...* no difiere del formato reservado al resto del material genético y algunas de las acotaciones puestas en las notas a pie de página por el editor sugieren que ahí están las huellas invisibles de lo que se vislumbraría más tarde en *Glosa*. Meterse con las notas de un escritor tiene algo de chismoso, ostenta una curiosidad quizás indiscreta, aunque sólo en apariencia abusiva. Pero el chisme es

CANTAR DE AMIGOS.

El todo se mostró por Caballito
en dos o tres manzanas linderas
en un ^{mucho}atardecer lento de octubre
entre Cachimayo y Centenera.

Yo iba olvidado bajo ^{la} una luna
que venía a cumplir su promesa
de una eternidad apacible
hecha de abrigo y persistencia.

Yo no vine a este mundo a abrazar
el cuerpo tierno de otras fieras
ni a repetir mi nombre monótono
* ante muchedumbres de cera

sino a cruzarme en Caballito al todo
y a la luna de primavera
en un ^{mucho}atardecer lento de octubre
entre Cachimayo y Centenera.

Desde el puente colgante se ve, hacia el norte, la laguna amplia y
abierta, pero detrás, hacia el sur, el nuevo puente carretero, con las
altas columnas finas rematadas por la luz amarilla y los ~~paneles~~ paneles
verdes de señalización de la autopista que lleva a Iparaná
y que se abre en la ciudad en una serie de ramales elevados y
entrecruzados. El P.C., cercano al tránsito, está desierto y silen-
cioso, pero desde el puente carretero llega el rumor constante de
autos, colectivos y camiones. Bajo el arco principal del puente
nuevo, se divisan fragmentos del Yacht Club, pero ya no se ven ni
el puerto ni el club de Regatas.

Mirando el agua, me vuelve la antigua sensación de que es el puen-
te el que, como una embarcación, se desplaza en dirección opuesta.

El sol, muy anaranjado, cae detrás del puente nuevo, un poco más allá
de los paneles de señalización, justo detrás de un gran letrero
luminoso de cerveza Schneider.

también tonalidad de lo íntimo, inclinación de ese tipo de escritura de la cual participan las notas de regreso de Saer.⁶

Desde su origen etimológico, el término chisme emparentado con el griego *schisma* supone “una intención divisoria, con lo cual remite fantasmagóricamente al *yizm* árabe, aquella parte infinita, pequeña, sin importancia, de un todo que se ha rajado: el chisme sería no sólo la pieza rota sino también el proceso que llevó a la fragmentación” (Catelli 78). Esta reflexión introduce una referencia doble a la obra de Saer: por un lado, la relación entre el chisme y el fragmento, que es el modo privilegiado por *Notas en vivo*...; por el otro, la continuidad entre las observaciones anotadas en el cuaderno y *Glosa*, la novela del chisme (en ella, los dos protagonistas principales caminan por una avenida y hablan de un cumpleaños al cual ninguno de los dos asistió). La forma fragmentaria de las escenas y las impresiones registradas durante la vuelta a la Argentina pueden ser leídas en efecto como una puesta en abismo de la arquitectura general del proyecto escritural. El mismo Saer dijo en alguna ocasión: “Mi propio sistema tiende a constituirse en una serie indefinida de fragmentos que se modifican y se interrelacionan mutuamente” (Piglia/Saer 17), algo que hay que pensar a partir del quiebre que trastoca todo ideal de plenitud. Los textos, uno a uno, funcionan como piezas de una obra en progresión, una “cadencia”, como la define Premat (2009), nunca ultimada y siempre a punto de empezar.

¿Qué estatuto íntimo se le puede atribuir a unas notas en que se piensa lo publicable? La intimidad, escribe César Aira, es lo que se resiste a ser expuesto, lo que se oculta deliberadamente, es la escritura cifrada, es lo que colinda con el secreto: “La frontera de la intimidad retrocede tanto como avanza la voluntad de contarla” (Aira 8). La intimidad se disuelve en cuanto lo que no podía ser dicho es pronunciado. En este sentido, se trata de una tensión, porque siempre se dice algo para alguien (el lenguaje es un hecho social), aunque se trate del simple yo desdoblado en una escena de escucha. Por cierto, existe también la posibilidad de no hablar, para que se vuelva audible un silencio: lo íntimo entonces es callar.⁷ Toda escritura es íntima, y sin embargo toda escritura despunta ante el ocaso de lo íntimo. *Notas en vivo*... es el afinamiento de la percepción. Nótese este pasaje: “El timbó tiene vainas negras que se parecen un poco a las del algarrobo, pero que son enroscadas y duras. El aguaribay de lejos se parece al sauce, porque su fronda es un poco transparente y cae hacia abajo como la del sauce llorón, pero las hojas son más chiquitas y se presentan en racimos” (394). ¿Qué intimidad puede haber ante lo impersonal de



FR3

BRETAGNE - PAYS DE LOIRE

9, avenue Janvier - 35031 Rennes Cedex - Tél. : (99) 79 04 21

To no; prefero sta vbo (240

Fuena en a familia ageno y ante de irse al
hotel le pide 20 pesa a Tourti para cigarrillos,
frangote y pastillas.



Documento I (recto) del Dossier genético de *Glosa*

esta descripción? Alan Pauls sugiere que “el efecto íntimo no es confesional, no procede de ninguna revelación: es el efecto de la proximidad, la concomitancia entre dos instantes heterogéneos: el del estímulo y el de la anotación” (53). La nota es la escritura íntima del presente, la sublimación del instante que se convierte en una manifestación de la gracia: “Un hombre se saca los lentes y sigue caminando. Ha estado mirando en una vidriera los resultados de la lotería” (393).⁸

Se conoce la circunstancia en la cual surgieron las notas y es posible seguir en parte el regreso de Saer a la Argentina: un viaje en ómnibus de Buenos Aires a Santa Fe, una caminata por la Avenida San Martín, algunos paseos por la costanera, una visita a Entre Ríos, una noche con amigos en el barrio porteño de Caballito, el rencuentro con el puente colgante. Más que escritura íntima, *Notas en vivo*... escribe lo íntimo del regreso. Saer vuelve a lo propio y convierte el cuaderno de notas en un álbum de instantáneas lingüísticas, en un catálogo botánico y en un archivo para la evocación. Es el encuentro con algo jamás visto, jamás oído y, sin embargo, registrado como si fuera el eco de un pasado perfectamente audible.⁹ Saer busca un tono, ensaya una manera, registra variaciones del habla, anota modos del decir y se sorprende ante lo coloquial: “es lo coloquial, ha dicho, el registro en todo caso de lo coloquial, lo que busca la escritura” (Piglia/Saer 7). Se trata empero de apuntes mínimos, frases sueltas, locuciones raramente articuladas en párrafos de largo respiro. Algo como: “¿Cuál es su gracia?”, o “Pase buenas tardes”. En este sentido, el de Saer sigue siendo un taller desnudo, un laboratorio en el cual faltan las pruebas del trabajo alrededor de la pieza novelística.

No siempre las notas presentan directamente lo que se ha vislumbrado a primera vista y es allí donde se abre paso la invención. Considérese este pasaje: “Cuando está un poco crecido el río es azulado, idéntico color que en el río de la Plata (‘era azulejo entonces como oriundo del cielo’).¹⁰ Ese tinte es tal vez consecuencia de la estación –fin del invierno, principios de primavera y del estado, es decir bastante crecido” (391). Puede que no haya forma de saber si lo azulado del río es efectivamente consecuencia de la crecida. Quizás sí. Quizás tampoco sea cierto que esa tonalidad de azul sea el efecto del declinar del invierno. Lo que sí sugieren esas líneas es que tal vez Saer ya esté pensando en su creación venidera y esa percepción que resalta en la nota, certera o simulada, esté destinada al trabajo preparatorio de la obra. Prueba del posible falseamiento de la realidad es la cita de Borges convocada para que lo real se ajuste a lo poético. No se trata sólo de que segmentos de la realidad pasen

a la novela; a veces la propia creación puede sugestionar la mirada, como en el famoso diálogo de Oscar Wilde, donde Cyril y Vivian imaginan la posibilidad de que la naturaleza imite el arte. “Hay, en todas partes, mucho cielo”, “Mucho cielo en la llanura”, repite Saer en las notas: a esa altura, ya había terminado de escribir *El entenado*,¹¹ cuyo comienzo no puede no resonar en esas breves observaciones directas: “De esas costas vacía me quedó sobre todo la abundancia del cielo” (211).

A veces, *Notas en vivo*... adquiere esa inflexión característica de los discursos autobiográficos hispanoamericanos, “un ejercicio de la memoria que a la vez es una conmemoración ritual, donde las reliquias individuales (en el sentido que les da Benjamin) se secularizan y se re-presentan como sucesos compartidos” (Molloy 20). Al regreso, Saer reencuentra algo del pasado, pero también vislumbra el presente en una oscilación dada por la visión del viejo puente colgante hacia el norte y el nuevo puente carretero hacia el sur: “El P.C., cerrado al tránsito, está desierto y silencioso, pero desde el puente carretero llega el rumor constante de autos, colectivos y camiones” (396). El pasado representado por esa carcasa cerrada al tránsito está mudo y vacío, posible sólo en el recuerdo nostálgico de lo que se sabe definitivamente desaparecido y del cual no resta más que un vestigio olvidado. El presente, vivo en el rumor de los coches, se le interpone obturando la vista: “Bajo el arco principal del puente nuevo, se divisan fragmentos del Yacht Club, pero ya no se ven ni el puerto ni el club de Regatas” (396). El sujeto que cae en la cuenta de que el tiempo ha pasado se refugia entonces en la evocación, en las impresiones de ‘aquellas veces’ revividas al amparo de una puesta del sol que sabe a viejo. Saer anota: “Mirando el agua me vuelve la antigua sensación de que es el puente el que, como una embarcación, se desplaza en dirección opuesta” (396).

El atardecer es un momento privilegiado para capturar escenas. Junto con la noche surge la luna y ambas se instalan en *Notas en vivo*..., presencias de gusto universal y restos de poéticas arqueológicas: “luna llena, amarilla, muy grande y baja, redonda. A cada boca calle, vuelve a aparecer. La miro desde la ventanilla. Se la ve nítida al fondo de la calle, cerca del horizonte todavía; pareciera que cada calle tuviese su luna propia” (397). Algunos días antes, Saer había anotado en su cuaderno un poema escrito bajo el abrigo de la eterna luz lunar: “Cantar de amigos” recupera un tópico de sus libros, las reuniones entre compañeros, trazando de este modo un pasaje entre vida y obra. En efecto, podría decirse que al regreso Saer viene a habitar lo que sus textos han denominado ‘zona’, la región imaginaria en la cual se desarrollan casi todos sus re-

latos. *Notas en vivo...* es el espacio que por dos meses Juan José Saer comparte con los personajes de sus libros. Aparece, por ejemplo, Tomatis, quien se queja de que ya no hay billares en la ciudad. Se anotan conflictos políticos ligados al control de *La región*, el diario local de las ficciones saerianas. Confluyen las impresiones del escritor con la reflexión sobre las posibilidades de su obra.

La presencia de *Notas en vivo...* en el conjunto genético de *Glosa* alimenta la pregunta relativa al proceso de creación. ¿Con qué se hace la literatura? En su seminario sobre la preparación de la novela, a la misma duda Roland Barthes contestó afirmando que la “literatura” se hace siempre con la “vida”. La novela se escribe con el pasado pero “lo intenso es la vida presente” y el deseo íntimo de escritura está siempre en ese *hic et nunc*. Barthes se pregunta entonces si se puede hacer escritura con el presente y admite su posibilidad a través de la anotación. El presente puede ser registrado “a medida que ‘cae’ sobre nosotros o bajo nosotros”. En este sentido, preparar la novela es captar la contemporaneidad concomitante. Para los escritores que vueltos hacia atrás se enfrentan con la dificultad del recuerdo (ese inconveniente que Barthes llama “brumas sobre la memoria”), las notas del presente constituyen una especie de enlace hacia el pasado que necesita la novela. Ese acto de escritura que es la nota, la marca que separa el instante del flujo continuo de la vida, tiende entonces hacia una doble dirección: por un lado, es “frucción inmediata de lo sensible y de la escritura”, por el otro, es el fragmento que transforma el acontecimiento en memoria, y que insiste en decir: “para acordarme, cuando relea” (Barthes 91).

Uno de los motivos por los cuales los escritores llevan diarios es para articular en su espacio, constante y tenazmente, la construcción de una imagen. Ahí el escritor se inventa, descubre un territorio para hilvanar su figura, se hace lugar como autor. Sin embargo, no son las de Saer páginas íntimas en donde se monta la imagen de un novelista consagrado, y, coherentemente con la figuración que sus (pocos) consentimientos autobiográficos han ido delineando durante los años, el yo autorial se borra, se desvanece en los matices de las impresiones. En muy pocos momentos se registra un ‘yo’, un sujeto que puede garantizar lo enunciado, una presencia que vive, y no un simple ojo que mira (el repetido “se ve” de las anotaciones constituye acaso la grieta entre el sujeto biológico que observa y el narrador que dirá). Uno de esos pocos instantes es el espacio del poema “Cantar de amigos”. Por el resto es como si permanecieran trazas de un pudor orgulloso, un rechazo desdeñoso ante la posibilidad de proponerse, no ya ante el público, sino frente al propio espejo

de la lectura como abrigado por el aura del autor. Se trata de una estrategia nada nueva y que de ahí a poco, cuando empezó a alcanzar relativa notoriedad, Saer desplegaría de manera programática. Un momento inaugural de este desmontaje autorial lo constituye la breve síntesis autobiográfica que abre el primer volumen antológico dedicado a su obra en la Argentina, libro que significó una suerte de presentación autorizada ante el público lector. En *Juan José Saer por Juan José Saer* (1986), la fugaz exposición titulada “Una concesión pedagógica” se encargó de desarticular el mito del autor sentencioso, imagen que había sido alimentada por la justificación juvenil escrita a los veintitrés años (“Dos palabras”), el prólogo que abría su primer libro, *En la zona* (incluido en *Cuentos completos*). No debe confundir el título de esa nota: “dos palabras” fueron más que suficientes en aquel entonces para exhibir el gesto jactancioso de un escritor que se asomaba al campo literario, vanidad que con el tiempo Saer fue corrigiendo hasta decretar la desaparición casi completa de su imagen como autor.

“Una concesión pedagógica”, reúne unas pocas líneas en la que el Saer autor se evapora y los datos biográficos se limitan a referencias lacónicas que, si bien significativas, eluden la construcción de una imagen heroica o bien desdichada. Según Julio Premat, esta maniobra respondió a imperativos estéticos necesarios en la tensión hacia el alcance de una obra grande: “Saer buscó, no ocultar, sino excluir a la vida privada de la esfera de los discursos críticos y literarios, afirmando que únicamente si desdibujaba su figura y sus intervenciones en el mercado, podría, alguna vez, tener alguna certeza sobre la recepción y valor de sus textos. Los textos, así, deberían funcionar solos, sin autor” (2007, 217).¹² Llama la atención, sin embargo, el hecho de que tampoco en el espacio íntimo de *Notas en vivo*... ese sujeto se deja fascinar por la posibilidad de esbozar, cualquiera que sea, una imagen de autor y hasta limita lo más posible el discurso en primera persona.¹³ En este sentido, considerándolo en la perspectiva de una historia literaria, lo que desteje Saer es lo que habían entramado Lucio V. Mansilla o Domingo F. Sarmiento en sus respectivas escrituras autobiográficas, una autofiguración olímpica del yo que no se parece en nada a esa otra silueta invisible. Además, no hay que olvidar el gesto de la disyunción, el trasmigrar de las notas del manuscrito al papel mecanografiado, la supresión física del trazo de la mano que hace posible la obra. Y ahí, la función de esos apuntes difiere de la del diario, según lo piensa Maurice Blanchot: “El Diario representa la serie de puntos de referencia que un escritor establece para reconocerse cuando presiente la peligrosa metamorfosis a la que está ex-

puesto. [...] Aquí todavía se habla de cosas verdaderas. Aquí quien habla conserva un nombre y habla en su nombre” (1992, 22-23).

El diario sería entonces el respaldo que se levanta ante el peligro de la escritura. Contrariamente a esto, Saer hace de *Notas en vivo*... una condición de posibilidad para su obra.¹⁴ En las notas de regreso comienza la escritura, y es un acto que se reinicia en cada nueva entrada. ¿Qué es lo que anota en su cuaderno de trabajo? Sería demasiado apresurado pensar que sólo registra lo que más le importa o lo que salta de inmediato ante su mirada despreocupada. Habría que considerar las ocasiones, los momentos en que lleva la libreta. El título *Notas en vivo*... alude a la grabación *in situ*, pero no hay que creer que todo se apunta en el exacto momento de la observación. No siempre hay concomitancia entre lo visto y lo escrito y la posible distancia pone en marcha procesos de mediación inherentes a toda creación verbal (por cierto, siempre hay distancia y este intersticio es cubierto justamente por el lenguaje). Por esto Barthes advierte que la anotación es “una especie de latencia probatoria, vuelve a pesar de uno, insiste” (143).¹⁵ Quizás a veces un instante o una imagen se le haya esfumado porque no tenía la libreta a mano, o porque prefirió esperar antes de escribir, deteniéndose en la construcción de una frase que luego no anotó. En todo caso, los fragmentos siempre son significativos de imágenes o palabras que valió la pena registrar.

El dossier genético de *Glosa* reproduce en el apéndice XXV dos borradores del comienzo de la novela. El primero de ellos, no fechado, es presumiblemente anterior al 5 de abril de 1982, fecha que encabeza el segundo comienzo, luego descartado por el autor. Es sabido, y los cuadernos lo prueban, que Saer solía escribir torrencialmente sus novelas una vez encontrado el modo de comenzar,¹⁶ y en el caso de *Glosa* el momento en el cual ese “puñado de Notaciones”, como diría Barthes, ‘cuajan’ “en una gran colada ininterrumpida” debe ser identificado con el período inmediatamente anterior al tercer, esta vez definitivo, *incipit* (escrito en noviembre de 1982), o de todos modos con el lapso que va de la redacción del segundo (frustrado) al tercer (definitivo) comienzo, aunque cueste imaginar un período tan largo de condensación. Es importante aclarar, antes de avanzar acerca de la hipótesis sobre el cuajar de *Glosa*, que sólo se puede pensar un momento para el inicio de esa inundación escritural y reconocer a la vez que sus razones permanecen oscuras, atrapadas en los sótanos de la experiencia.¹⁷

Maurice Blanchot se ha preguntado si es posible que un escritor lleve el diario de la obra que escribe, para interrogarla, para comentarla incluso, de

manera que se pueda, siguiendo sus líneas, saber algo de su comienzo. Ese libro, empero, no existe, pues la obra está contorneada por el secreto: “Parece que debieran permanecer incomunicables la experiencia propia de la obra, la visión por la que ella comienza, ‘la especie de extravío’ que suscita y las relaciones insólitas que establece entre el hombre que podemos encontrar todos los días, y, que precisamente escribe un diario de sí mismo, y aquel que vemos alzándose detrás de cada gran obra, saliendo de la obra misma para escribirla” (Blanchot 1969, 211). Por esto, el único diario posible, dice Blanchot, es el de la obra que no se escribe, un relato en sí, acaso de ficción, pero sin ninguna relación con la novela que se prepara. Sucede en *Notas en vivo*... algo parecido a lo que se lee en el diario de Kafka. Muchos de los cuadros esbozados en él no tienen relaciones directas con sus libros, constituyen *cuasi* relatos, inacabados y ya formados a la vez, fragmentos inconexos entre sí, sin continuidad posible, y a veces hasta carentes de enlaces directos con referentes inmediatos. Y sin embargo, escribe Blanchot de Kafka: “Presentimos también que estos fragmentos constituyen las huellas oscuras, anónimas del libro que se intenta realizar, pero sólo en la medida en que no tienen parentesco visible con la existencia de la que parecen provenir, ni con la obra cuya aproximación constituyen” (1969, 212).

A diferencia de otras notas preparatorias incluidas en el dossier genético de *Glosa*, es raro que en *Notas en vivo*... haya frases que reaparezcan enteras o siquiera de forma parcial en la novela, lo que vuelve aún más problemático establecer una relación clara entre esos apuntes y el libro que Saer estaba proyectando. Se reconocen espacios que comparten ambos textos, como las bocacalles, la avenida San Martín, el parque Sur (donde termina *Glosa*). Dicho sea de paso, Saer hace en esas notas de regreso la caminata que en su novela harían los dos personajes principales, Leto y el Matemático. Hay un fragmento en el que apunta una lista de profesiones (“médicos, abogados, escribanos...”) que luego recuperará en el comienzo de *Glosa*. No sólo: la atención puesta en la variación de la luz durante las horas de la media mañana, en el desplazamiento solar en cada bocacalle, en los juegos de sombras, en la altura de los edificios, en los cruces de veredas, constituyen sin duda un material imprescindible para la organización del libro que vendría. No quiero afirmar que sin el viaje de regreso a Santa Fe *Glosa* no hubiese sido posible. Esas notas, sin embargo, están ahí, y su fijación precede de inmediato el comienzo pleno de la novela. Además, puesto que han sido entregadas por el propio autor con el fin de integrar un dossier genético sobre el texto, representan una pista que puede

seguirse para intentar la reconstrucción de la obra. El viaje de regreso que hizo Saer durante los meses de septiembre y octubre de 1982 constituye una experiencia central hacia la composición de la novela; las notas son un relato en proceso de formación. En él arraigan las pisadas de una búsqueda formal, de un tono perseguido y de un estilo ensayado. Todo ello perfectamente legible en la gran novela de Saer.

Notas

1. Permiso de reproducción concedido en mayo 2011 por Guillermo Schavelzon & Asoc., Agencia Literaria. Barcelona. www.schavelzon.com.
2. En 1968 Saer se mudó a Francia. En la Argentina había escrito tres libros de cuentos, *En la zona* (1960), *Palo y hueso* (1965) y *Unidad de lugar* (1967), y tres novelas, *La vuelta completa* (1967), *Responso* (1964) y *Cicatrices* (1969). El resto de su obra lo escribe desde Francia: nueve novelas, *El limonero real* (1974), *Nadie Nada Nunca* (1980), *El entonado* (1983), *Glosa* (1986), *La ocasión* (1988), *Lo imborrable* (1993), *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997), *La grande* (2005); dos libros de cuentos, *La mayor* (1975) y *Lugar* (2000), cuatro libros de ensayos, *El río sin orillas* (1991), *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999), *Trabajos* (2005) y un libro de poesías, *El arte de narrar* (1977).
3. En una entrevista que le hicieran Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva, el 4 de marzo de 2005, Saer dijo acerca de *Notas en vivo...*: “Estaba mucho yo en el clima del reencuentro, tenía imágenes muy vivas en ese momento. Y hay ahí en *Glosa* imágenes muy vivas, percepciones, sensaciones, que vienen todas de ese viaje” (930).
4. Todos los textos de Saer que mencionaré a continuación, salvo indicaciones específicas, forman parte de la edición crítica Archivos.
5. Roland Barthes llama a esta operación el pasaje de la *Notula* a la *Nota*, y dice: “se puede escribir ‘para uno’ (*devotio moderna*), se copia para alguien” (143).

6. César Aira define la intimidad admitiendo que es “lo que le pasa a uno y le interesa a muchos” (12). Reenvió a su artículo también para un posible deslinde entre lo privado y lo íntimo.
7. Alan Pauls revierte esta marca: “lo íntimo es lo que *se da el lujo* de prescindir de las palabras” (47).
8. Esta anotación aparecerá con leves transformaciones en *Glosa*: “un hombre de cierta edad está poniéndose los lentes para estudiar, con seriedad minuciosa, los extractos de la lotería” (74).
9. Algo parecido le pasó a Walter Benjamin en Berlín: “Es curioso que no se haya tratado todavía de descubrir la contrafigura de esta abstracción [el deja-vu], es decir del choque con el que una palabra nos deja confusos, como una prenda olvidada en nuestra habitación” (45).
10. El verso entre paréntesis pertenece a un poema de Jorge Luis Borges, “Fundación mítica de Buenos Aires”.
11. El final de *El entenado* está fechado el 22 de marzo de 1982.
12. Para un seguimiento detenido de la autofiguración de Saer, ver Premat 2007 y 2009.
13. No es del todo correcta esta afirmación: en efecto, borrar la figura de autor significa justamente construir una figura de autor, un autor que prescinde de la figura de autor.
14. A Blanchot no se le escapa una contradicción: “el medio que utiliza [el escritor] para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir” (1992, 22).
15. Valga como ejemplo explícito de esta dinámica un fragmento anotado por Saer algunos días después de haber presenciado a la imagen que propone: “Garzas y aves de rapiña en la autopista. En Entre Ríos, *el miércoles*, por el camino de tierra, cruzó un cuis. Pelambre entre azulada y verdosa, entre acero y bronce” (395, énfasis mío).
16. En relación con el proceso de escritura de Saer, Julio Premat dice: “Sus textos están escritos así: una frase después de la otra, una página después de la otra, con una especie de fuerza tranquila, de fluidez que puede, luego, sentirse en el resultado. *Glosa*, por ejemplo, cuya complejidad estilística, cuya trama intrincada de planos temporales, cuya red fluctuante de versiones y personajes, son notables, *Glosa*, entonces, también está escrita así: una palabra después de la otra, un paso y otro paso, una frase después de la otra, de cuadra en cuadra, una página y otra página y por fin

tres cuadernos, veintiuna cuadras y una estructura impecable” (2007, 211).

17. De Proust, Roland Barthes escribe: “He pensado que el momento decisivo del ‘Cuaja’ podía fecharse [...] el mes enigmático del ‘Cuaja’ sería septiembre de 1909 [...] ¿Cómo, cuándo *hacer cuajar* un puñado de Notaciones en una gran colada ininterrumpida?” (158). Llama la atención el hecho de que Barthes siga considerando “enigmático” ese momento y que, de hecho, avance propuestas nunca definitivas sobre las razones de ese cuajar, como lo llama él, eludiendo significativamente los aspectos biográficos que podrían haber representado el desencadenamiento de la escritura y atendiendo, en cambio, a lo estético.

Obras citadas

- Aira, César. “La intimidad”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 13-14 (2008): 6-12.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: Alfaguara, 1990.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. 1955. Barcelona: Paidós, 1992.
- . *El libro que vendrá*. 1959. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 1996.
- Pauls, Alan. “El fondo de los fondos”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 13-14 (2008): 47-54.
- Piglia, Ricardo y Juan José Saer. *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1990.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009.

- . “¿Cómo ser escritor? El caso Saer”. *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. Ed. Rose Corral. México: El Colegio de México, 2007. 209-21.
- Saer, Juan José. “Notas en vivo (sep-oct. 1982)”. *Glosa - El entenado*. Coord. Julio Premat. Córdoba: Alción Editora, 2010. 390-401.
- . *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

Antimodernidad y autobiografía en la literatura contemporánea en España

FERNANDO ROMERA GALÁN

UNED, Grupo de investigación del SELITENAT
Travesía de San Nicolás, 7
05002 Ávila
fernandoromera@mac.com

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2010

ANTIMODERNIDAD Y AUTOBIOGRAFÍA

Las obras más recientes de Antoine Compagnon y de Alain Finkielkraut, entre otras, han venido a insistir en la falta de un estudio profundo sobre la antimodernidad literaria en nuestro país. Y, sin embargo, podríamos hacer una amplia nómina de autores cuyas obras pueden ser consideradas abiertamente antimodernas. Definir lo antimoderno no es sencillo. Desde las primeras críticas hacia los filósofos franceses, ya a finales del XVIII, hasta el antimodernismo que tiñó la Europa del siglo xx y, en especial, la España franquista, el concepto de antimodernidad ha ido traducándose en muy distintas maneras de oponerse a la “modernidad”. La aseveración de Compagnon de que a los antimodernos pertenece un grupo amplio en el que caben formas de pensamiento premodernas y ultramodernas en esencia, demostraría “una resistencia, al modernismo, al mundo moderno, al culto al progreso, al bergsonismo tanto como al positivismo. Significaba la duda, la ambivalencia, la nostalgia, mucho más todavía que un rechazo puro y simple” (14).

La modernidad encerraría, pues, la ambivalencia y la paradoja de poner de relieve precisamente lo que pretende negar: la necesidad del pasado, su belleza y su tradición, de manera que lo antimoderno deviene en una expresión auténticamente moderna. Sus consecuencias estéticas son evidentes y revelan

una oposición a “lo moderno” que recorrerá diferentes experiencias sociales y políticas, como el conservadurismo o el tradicionalismo. Siguiendo las palabras de Habermas: “Los ‘jóvenes conservadores’ recuperan la experiencia básica de la modernidad estética (...) Sobre la base de actitudes modernistas justifican un irreconciliable antimodernismo” (62). Todo ello mientras, por otro lado, “los viejos conservadores no se permiten la contaminación con el modernismo cultural. Observan con tristeza la declinación de la razón sustantiva, la especialización de la ciencia, la moral y el arte, la racionalidad de los medios del arte moderno” (62).

Hay que observar, aunque sería objeto de un estudio más amplio que éste, que la antimodernidad en la literatura española habría estado teñida por matices algo diferentes de los que caracterizaron a la francesa, más aún en los casos más recientes, como los que vamos a tratar. Pero, de entre todos los que cita Compagnon, sí podríamos descifrar que el pesimismo y la anti-ilustración son obvios. Y aunque sí es cierto que, en la literatura finisecular española, la actitud es muy variopinta, tendría como criterio unificador el mismo que el de la literatura vecina: “un ir a tientas en busca del dios negado o perdido, en todo caso un disgustado retraerse del mundo que lo ha exiliado” (Allegra 94). Así ocurre en la literatura finisecular, en casos como el de Baroja o el muy antimoderno Unamuno. Y en Cataluña, el grupo de *Quatre Gats*, que se reúnen en este café, inauguran una tradición modernista y anti-moderna (Allegra 101) que tendrá su repercusión en Pla, a quien estudiaremos más adelante.

Lo que resulta más llamativo en los autores antimodernos es la utilización en muchos casos de los géneros autobiográficos para protestar por esa modernidad y para tratar de sobreponerse a ella. Ya ocurre en los textos de Baudelaire, pero, aquí en España podemos citar la voluminosa obra autobiográfica de Baroja (aunque dejaremos para otra ocasión la posibilidad de considerar a Baroja como antimoderno), la de Unamuno (conscientes de la dificultad que conlleva una consideración estrictamente autobiográfica de gran parte de su obra), del propio Rusiñol, etc., en un país tan escasa y tradicionalmente dado a estos géneros. Parece que existe una necesidad de contraponer el “yo” moderno, individualista y egocéntrico, cartesiano e ilustrado, frente al “yo” del Antiguo Régimen, o, al menos, frente a los valores de la filosofía originada en la interpretación del pensamiento de Descartes, un “yo” valorado en su dignidad humana por un pensamiento dualista en el que Dios sería quien otorga valor a la identidad del hombre.

Todo esto encierra, incluso, una nueva paradoja. La crítica contra el “yo moderno”, contra los excesos del “yo ilustrado”, provienen, precisamente, de los géneros más profundamente autobiográficos. Y no es un hecho necesariamente nuevo, pues ya desde los comienzos de lo que consideramos antimodernidad, la generación de textos literarios de carácter crítico se apoyó en géneros nuevos o en formulaciones renovadas de otros antiguos, como la autobiografía en formas diarísticas, memorialísticas o, incluso, ensayísticas.

Si nos retrotraemos a sus inicios, la antimodernidad se funda en las primeras oposiciones a los movimientos ilustrados y, sobre todo, a la Revolución Francesa y a sus primeras consecuencias que podemos resumir en tres aspectos que inciden de manera trascendente en la configuración de una suerte de identidad antimoderna.

En términos puramente ilustrados, la revuelta antimoderna se dirige contra el origen mismo del filosofismo del XVIII, contra el “pensamiento abstracto”. Este método se superpondría a cualquier tipo de ley o derecho previo a la convención resultante de su aplicación, imponiendo abstracciones como los “derechos del hombre”, formulación que impide cualquier actitud contraria, sea justa o injusta y colocando la identidad del hombre en términos de creación de un “hombre nuevo” haciendo *tabula rasa* de las convenciones de tiempos anteriores. En un segundo momento, la antimodernidad se dirigirá contra otro de los pilares de la ilustración: la fe ciega en el progreso, creencia que Baudelaire considerará una “doctrina de perezosos” (63). Cualquier teoría del progreso que sitúe todo avance histórico en un progreso sin límites colocaría al hombre fuera de la historia, pues ésta se haría sola y, por tanto, cualquier transformación social que evolucione en términos de justicia, excluirá al hombre de tal consecución y se convertirá en un suceso de carácter mecánico. Y, por supuesto, la fe ciega en la razón, esencialmente egocéntrica, niega la experiencia histórica y los logros de los precedentes de la tradición. La sociedad y, en ella la literatura, exige cambios extraordinariamente rápidos, fórmulas personales que sean capaces de romper con la última fórmula de éxito.

El “yo” moderno, pues, para cualquier autor antimoderno, sería un “yo” que habría roto con su pasado tradicional, que basaría su identidad en criterios nuevos a-históricos en los que apenas intervendría y que sufriría la necesidad de cambios continuados para adaptarse a una historia en continua transición.

La consecuencia estética que acarrea la aparición de ese “yo” sin historia ni tradición es que la modernidad se encuentra ante una representación artística que produce, a un tiempo, dolor y pena. El artista encuentra que la razón

puede superar la mera representación, lo que, para un ilustrado es una forma de placer estético. Pero, por otro lado, la imaginación no puede alcanzar el concepto que se ha de representar, fuente, por ello, de dolor artístico. El “yo” moderno se vuelve nostálgico por esa dualidad. Lyotard afirma esta condición de la modernidad, aunque, creemos, es de una condición distinta de la nostalgia antimoderna, nacida del hecho de que sea la razón, precisamente, la superadora de la representación y no la imaginación creadora. Y el propio Lyotard lleva esta idea hasta los límites de nuestro tiempo, añadiendo que la posmodernidad llega más allá en esta sensibilidad nostálgica de lo moderno. Para la posmodernidad, simplemente hay algo meramente irrepresentable y a lo que no es aplicable ningún tipo de sensibilidad artística, por lo que escapa a cualquier definición de belleza: “un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, por la aplicación a ese texto, a esa obra, de categorías conocidas” (73). El hecho de trabajar sin reglas para crear unas reglas nuevas para esa obra presupone también esa continua transición que no permite un anclaje histórico, una tradición para la obra.¹ El autor antimoderno se enfrenta, pues, a la búsqueda de esa tradición que ya no es útil, de una belleza que no se puede hallar en la realidad porque, simplemente, esa realidad no es objeto del artista: “es preciso dejar claro que no nos corresponde *dar realidad*, sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado” (73).

En lo que afecta a la propia vida y a la visión de la propia vida, esas alusiones también alertan de su falta de consistencia: el discurso sobre el “yo” también creará sus propias reglas y huirá de las fórmulas para relatarla más allá de las categorías tradicionales. La autoficción, como propone Manuel Alberca (2007), permite la exclusión del “yo” de su autobiografía y su inclusión en géneros de ficción, lo que supone una nueva experiencia identitaria que, a nuestro entender, está esencialmente vinculada a la experiencia de una identidad diluida en la ficción más que en la sociedad, la memoria o la historia. En esa posibilidad que apuntaba Lejeune de que el protagonista de una novela tuviese el mismo nombre que el autor podría encontrarse también la razón de que las autobiografías antimodernas recuperasen formas autobiográficas vinculadas a ese “pacto autobiográfico” y, por supuesto lejanas a ese “pacto ambiguo”.

En esta falta de anclaje histórico, en esa independencia o individualidad absoluta, la propia vida se alza como materia de arte, y, por esta misma falta

de reglamentación de la que habla Lyotard, puede reconvertirse en obra de arte, porque su representación “realista” no es, sencillamente, necesaria.

Bauman ha definido esta forma de vida posmoderna como la “posmodernidad líquida” por cuanto no puede permanecer siempre ceñida a una misma forma y ha de ser vivida siempre en condiciones de precariedad y cambio:

Las condiciones de la acción y las estrategias diseñadas para responder a ellas envejecen con rapidez y son ya obsoletas antes de que los agentes tengan siquiera opción de conocerlas adecuadamente. De ahí que haya dejado de ser aconsejable aprender de la experiencia para confiarse a estrategias y movimientos tácticos que fueron empleados con éxito en el pasado: las pruebas anteriores resultan inútiles para dar cuenta de los vertiginosos e imprevistos (en su mayor parte, y puede incluso que impredecibles) cambios de circunstancias. (2006, 9)

La ruptura con esa experiencia histórica ha roto también con una tradición que definía la vida en contraposición con una eternidad ya inexistente. Por lo tanto, la experiencia de “vivir muchas vidas” en ésta asegura esa sensación de reencarnación permanente y nos pone en contacto con una nueva forma de experiencia de trascendencia:

Si nos movemos con la suficiente rapidez y no nos detenemos a mirar atrás para hacer un recuento de las ganancias y las pérdidas, podemos seguir apiñando aún más vidas en el espacio temporal de una vida mortal (...). A fin de cuentas, la “identidad” significa (al igual que antaño significaban la reencarnación y la resurrección) la posibilidad de “volver a nacer”, es decir, de dejar de ser lo que se es y convertirse en otra persona que no se es todavía. (2006, 17-8)

Sin embargo, los antimodernos contemplarán su identidad sobre una sucesión de pérdidas. Pérdida de herencia moral, pérdida de “experiencia” social y política, de experiencia histórica. Compagnon recoge esta sucesión, en su recorrido por la antimodernidad francesa y explica que los primeros antimodernos franceses son seguidores, si no todos, al menos gran número de ellos, de Pascal y de las doctrinas jansenistas y partidarios todos de la sociedad pre-revolucionaria; y, si nos retrotraemos algo más, del propio Montaigne. Así, Burke, tan sólo un año después de la Revolución niega la posibilidad de un progreso

moral y, por ende, político; lo que supone el primer gran argumento antimoderno en Francia. Por supuesto, Joseph de Maistre, quien, ya en 1797 condena la Revolución por inmoral y la democracia como fuente de desórdenes sociales. Toda la política democrática ulterior a la Revolución es pura “política especulativa” frente a la “política experimental”, de carácter histórico. La negación de la experiencia es, pues, el mayor vicio de la Revolución y aboca, necesariamente, al desastre; las leyes fundamentales no pueden escribirse *a priori*, pues provienen de algo exterior al propio hombre. Y ese fue el principio de los males para un antimoderno, el haber sido considerada, desde el siglo XVIII, la historia como una *tabula rasa*.

Y en esta línea de pérdidas está la identificación entre política y religión o política y cristianismo. No son pocos los antimodernos que reivindican la unión de Estado e Iglesia: De Maistre, Bonald e incluso Balzac. La religión sería la única instancia capaz de proteger al hombre contra sí mismo, de reafirmar la ablución de los excesos individualistas de los “filósofos”.

La modernidad, pues, revelaría el desvalimiento humano ante la nueva situación: el hombre ha caído en brazos de la razón y la autosuficiencia y esto ha creado una suerte de melancolía tras la que se esconde la pérdida de su historia y sus vínculos al pasado. Y, por supuesto, desde entonces, la identidad habría perdido el hilván con los significados de un mundo que, en cierta manera, aún pervive en los restos de aquel pasado, en las ciudades viejas y en los antiguos monumentos que se conservan en las nuevas y remodeladas ciudades, y que no es comprendido en absoluto.

Es interesante cómo José Jiménez Lozano (1988) desentraña la aparición de una iconicidad nueva en los objetos del pasado que se nos muestran en cada casa, en cada espacio de modernidad: un simple objeto del pasado que, habiendo dejado atrás toda profundidad histórica se revela como una señal de memoria carente de todo significado afectivo y personal. Esta relación del hombre con los nuevos iconos ya habría tenido su eco en otro antimoderno francés, Roger Caillois (2004), para quien el hombre acaba de escapar de la mitología religiosa pero vive aún dominado por sus representaciones. Para Caillois la religión tiene, sin embargo una potencialidad de cohesión de la sociedad que también se habría perdido y cargará contra ciertas formas de democracia que, como la francesa, facilitaron o no se opusieron al desarrollo de regímenes fascistas. Caillois, como Bataille o, en otro orden, Adorno y la escuela de Frankfurt, desvelan estas relaciones entre el liderazgo político y el avance de ciertas formas de autoritarismo que pierde de vista al individuo.

Estas críticas, también presentes en la obra de Jiménez Lozano establecen que el hombre, aunque ha logrado desvincularse de una dimensión metafísica, en la práctica actúa como si esto no fuera así, aún sometido a esa forma de “verdad universal”. Esa dimensión metafísica ha quedado a través del tiempo en lo que se denominaron “grandes relatos”, en palabras de Lyotard, verdades únicas que, a través de las ideologías, exteriores al propio hombre, han venido actuando como verdaderos sustitutos de aquella. O lo que es lo mismo; aún pervive un reducto dualista frente al monismo del hombre moderno. El “yo”, pues, no ha dejado de pertenecerle o estar sometido o dirigido por algo externo. En el antiguo régimen se podría hablar de lo trascendente; pero hoy en día podemos encontrar sustitutos como el futuro, el porvenir de la humanidad o la “sociedad que viene” y que se realizaría en nuevas perspectivas dinámicas como la conciencia ecológica que nos mantiene vinculados a un mundo posterior a nuestra muerte y, por ello, igualmente trascendente. O los principios democráticos que han de ser transmitidos a las siguientes generaciones por medio de nuevos marcos ideológicos y pedagógicos que transfieran la importancia de la “voluntad general”. Lógicamente, la metafísica existiría en nuestra sociedad o como creencia en un Dios o como uno de esos “grandes relatos” ideológicos que nos mantienen unidos al futuro.

Ante todo ello, la vindicación de un marco personal en el que el “yo” no caiga en los preceptos de lo que Rousseau denominaba la “voluntad general” y en el que pueda soslayarse el efecto pernicioso de esa sociedad de nuevos valores, pasaría, necesariamente, por una nueva formulación del “yo” personal y, por ende, una transcripción autobiográfica igualmente nueva.

Claro que el “yo” que se maneja en ese “mundo líquido” e inestable no se mueve, siquiera, en un espacio de valores, puesto que ninguno de ellos es capaz de permanecer inamovible durante mucho tiempo. El “yo” está requerido por “modelos” de actuación mudables y transitorios como los del éxito o la fama. Y, a pesar de esas tendencias monistas de este mundo posmoderno, se sigue confiando en un factor situado más allá de nuestra propia intervención en nuestra vida: la suerte, el destino capaz de sacar al autor de su anonimato y convertirle en un éxito de ventas:

Hoy, las historias populares de célebres artistas visuales o de performances minimizan la cuestión del tipo de actividad a que uno se dedica y la manera en que lo hace; en un mundo moderno líquido, al fin y al cabo, ninguna actividad digna conserva durante mucho tiempo su dignidad. Las

historias modernas líquidas suelen centrarse más bien en el principio general de que, en un compuesto del destino benevolente, cualquier ingrediente añadido al azar, por común, sencillo e insignificante que sea, puede hacer que los cristales relucientes del éxito sedimenten en la turbia solución llamada “vida”. (Bauman 2006, 89)

Pero para quienes aún hoy conservan la certeza de que la modernidad no puede diluir las fronteras clásicas o tradicionales del “yo”, determinadas fórmulas autobiográficas son de extraordinaria utilidad, porque sirven para fijar una identidad difícil de disolver en esa vida líquida y, por ende, difícil de encajar en las nuevas fórmulas de éxito inmediato y efímero.

Ya explicamos en otro lugar cómo la autobiografía moderna nace vinculada a la aparición de nuevos espacios urbanos, las grandes ciudades (Romera Galán 196). Autobiografía que, por un lado narra esa vida del “yo” profundo del escritor en un lugar en el que, paradójicamente, se va diluyendo su identidad en la masa informe de los “ciudadanos”. Y es también, claro está, en las grandes ciudades modernas donde el sentimiento de antimodernidad nacerá unido a esas formas de autobiografía. Por un lado porque, como apuntábamos anteriormente, la historia, convertida en *tabula rasa*, necesita de nuevos textos en los que escribirse; por otro, porque el hombre, privado de una explicación íntima y a la vez histórica de los conceptos de belleza, melancolía o moral, ha de reinventarlos.

La necesidad de la propia historia o de un discurso del “yo” que lo identifique en oposición a los demás discursos en los que se mueve obliga, por una parte, a elegir la escritura autobiográfica como género propio pero, por otro, a la fijación de la propia vida a través de la misma literatura, lo cual dará forma a nuevos textos en los que ficción y realidad se mezclarán para realizar ese proceso de creación del “yo”.

La antimodernidad necesitará de la autobiografía porque la tradición se ve empujada por la razón y el “yo” se ve disuelto en procesos de restricción continua en diferentes capítulos de su vida, como apuntábamos antes, que irían desde las nuevas formas de relación sexual hasta la disolución de núcleos tradicionales de cohesión, como el de la familia en un mundo en el que los vínculos históricos se van diluyendo. Adorno, en alguno de sus artículos, lo explica diciendo que “el momento específico de renuncia que hoy mutila a los individuos y restringe su individuación ya no es la prohibición familiar, sino la frialdad, que crece con el ahuecamiento de la familia” (310).

Ante estos retos, la autobiografía es, de alguna manera, un asidero. Sobre todo en aquellos países en los que no había tenido especial repercusión y en los que, además, la identificación con formas tradicionales católicas han tenido mayor relevancia, caso de la literatura española. Más aún cuando el tránsito a una sociedad posmoderna ha acarreado conflictos sociales de consideración, como el hecho de pensar la escritura de un texto autobiográfico como una suerte de “publicidad” egotista.

La consideración de una vida y de una modernidad “líquidas” implica que cualquier forma de conseguir una identidad fuerte en un mundo en continua transformación es, no una autoafirmación, sino una exigencia de la propia sociedad. La sociedad exige la existencia de individuos independientes para consolidar el cambio continuado en su forma. La sociedad líquida exige que la búsqueda de la identidad sea un proceso continuo de insatisfacción con uno mismo: “La vida líquida significa un autoescrutinio, una autocrítica y una autocensura constantes. La vida líquida se alimenta de la insatisfacción del yo *consigo* mismo” (Bauman 2006, 21).

¿Qué trascendencia tiene todo esto que hemos esbozado para la generación de nuevos textos autobiográficos? De entrada, podemos tener en cuenta las siguientes consideraciones. La primera de ellas es la importancia que han tomado fórmulas híbridas como la autoficción como “ficción del yo”, es decir, como una de esas nuevas maneras de construir una identidad sobre bases ficcionales y que parte de esa idea de la posibilidad de crearse una identidad amoldable a una sociedad en continuo cambio en géneros híbridos entre la novela y la escritura del “yo” y de las que hablábamos antes citando la obra de Manuel Alberca.

En segundo lugar, la vindicación de un “yo” realista que se muestra a partir, no de la ficción del “yo”, sino de la expresión del discurso externo, del entorno, de la ruptura con la ficción. Personajes que se presentan en su autobiografía, no como el personaje que son, sino como el personaje que “piensa que ha de ser”, lo que nos devuelve a las tesis de Paul de Man, para quien lo autobiográfico no es un problema genérico, sino un modo de lectura en el que el sujeto del autor y el del personaje se determinan uno a otro.

Cada autoconcepción no es sino una representación, una especie de máscara o rol que es actuante, es decir, que gobierna la conducta en todas sus dimensiones. Así, los protagonistas de los cuentos *robmerianos* habrían hecho de sí mismos a través de la narración, que no es sino una forma de

autorrepresentación, esos personajes cuyo rol gobierna la conducta real del sí mismo que son. El personaje que representan es el personaje que piensan que han de desempeñar, pues corresponde a la imagen de sí mismos que se han construido. (Vega Encabo 35)

El profesor Vega Encabo, en su interesante artículo sobre los “Cuentos Morales” de Eric Rohmer, señala cómo:

Romper la fascinación de la ficción es un modo de volver a la realidad de la vida. La ambigüedad de la imagen ha de conducir a un reconocimiento de la ambivalencia de los acontecimientos; a pesar de la insistencia del narrador, es posible que *nada* haya tenido lugar. (42)

“Yo” realista del que, sin embargo, no podemos, en absoluto, fiarnos. Pues la confusión ficción-realidad en los textos autobiográficos y, más aún, en los autoficticios, implica esa “ambivalencia de los acontecimientos”. La realidad es mutable o, lo que es peor, no sabemos muy bien a qué atenernos con ella, pues los propios textos, sabemos, implican un engaño que se encuentra en la relación del narrador, el autor y el personaje, relación identitaria que se basa en una identificación que se mueve como un líquido. El realismo, como emulación lingüística de la realidad, como engaño o tropo literario, es hoy más claro que nunca.

Lo que nos lleva a una tercera consideración: todas aquellas cosas que se aproximen más a la realidad y que sean capaces de estabilizar el referente, como la fotografía o el cine

permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por tanto, llegar sin problemas a la conciencia de la propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento que así recibe por parte de los demás ya que estas estructuras de imágenes y secuencias forman un código de comunicación entre todos. De este modo se multiplican los efectos de realidad o, si se quiere, las fantasías del realismo. (Lyotard 68)

Lo que, aplicado a la autobiografía, facilitaría, de igual manera la consolidación de esa “conciencia de identidad”. Pero lo que denominamos realidad, en nuestro tiempo, es tan mutable que esa identidad se vuelve difícil de consoli-

dar cuando lo que denominamos “vida” y que habría de suponer el argumento de una autobiografía, también ha adoptado una forma líquida.

La vida, como obra de arte, no es más que la conformación de una formulación literaria del mundo en el que, una simple conjunción del azar puede modificar el transcurso de la vida, como si la influencia, no ya de un Dios interventor, sino de un narrador caprichoso, ha de conseguir lo que se denomina habitualmente “éxito”. Un “yo fuerte” no es sinónimo de éxito; el *cursus honorum* que garantizaba, en cierta medida, la consecución de un “yo” eficaz socialmente, ha perdido todo su valor porque todo el mundo tiene derecho a sus quince minutos de gloria. La identidad, pues, se vierte, no en un molde que hay que continuar a lo largo del tiempo, sino en una infinidad de recipientes a los que adaptarse, porque, en alguno de ellos puede estar ese momento de gloria, de suerte o de esplendor. No podemos, pues, estudiar la autobiografía actual a la manera clásica; no podemos entender unas memorias como un “albergue” literario de una vida, porque no se ha vivido una vida, sino muchas. Un diario ha de convertirse en algo tan evanescente y efímero como un “blog”, en el que se complica el problema de la identidad, de la realidad, sometidas a los conflictos de lo “virtual”, pues:

Practicar el arte de la vida, hacer de la propia vida una “obra de arte”, equivale en nuestro mundo moderno líquido a permanecer en un estado de transformación permanente, a redefinirse perpetuamente transformándose (o al menos intentándolo) en *alguien distinto* del que se ha sido hasta ahora. (Bauman 2009, 92)

Las autobiografías de tintes más o menos antimodernos procurarán, pues, forzar la imagen realista de la vida propia de manera que su apariencia sea la de un texto que evite el “yo”, a medida en que ese “yo” que se vive a partir de la experiencia ilustrada, formula una identidad que les es (o quisiera ser) ajena.

LAS OBRAS DE JOSEP PLA Y JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO COMO EJEMPLOS DE AUTOBIOGRAFÍAS ANTIMODERNAS

Caillois (1998) y otros antimodernos se declararon abiertamente partidarios del clasicismo como fórmula equilibradora de la búsqueda personal artística y del beneficio y participación social en el arte en los que el arte pueda reconocerse como tal. Pero, claro está, la antimodernidad no es el clasicismo, por mu-

cho que lo pueda llegar a integrar. Esa voluntad integradora del clasicismo es observable en literaturas ilustradas en las que, con mayor o menor fortuna, se repiten ciertas fórmulas clásicas. Pero sí es cierto que todo antimoderno reivindica el clasicismo por cuanto tiene de hilván con un pasado que no ha de ser borrado de la cultura contemporánea. Un simplismo crítico suele catalogarlos a unos y otros, antimodernos y clásicos bajo términos más o menos despectivos: reaccionarios, conservadores, tradicionalistas, escritores de derechas... Pero esta reducción, como todas, impide apreciar las serias diferencias que separan a unos y otros. Que un escritor se declare discípulo de Montaigne, Schopenhauer o Chateaubriand no le convierte, necesariamente en un antimoderno. De ser así, los del 98 lo hubieran sido en gran parte. Y si añadimos a Baudelaire o Proust, habría de sumar un largo etcétera a la nómina de los antimodernos en el siglo XX.

Hoy en día la polémica cultural suele presentarse en los medios de comunicación. No es antigua la crítica que se le viene haciendo a pensadores franceses ligados al pensamiento antimoderno, caso, por ejemplo, de Alain Finkielkraut. Pero no hay que irse más allá de los Pirineos para descubrirlas en el pensamiento y la literatura españolas. Y no es un caso reciente. Ya Unamuno hablaba de la superstición científica, por no hablar de las dudas democráticas de no pocos autores de fin de siglo, de los exabruptos políticos de Baroja o de las conversiones políticas de Azorín. El fin de siglo y el modernismo en él, es un complejo antimoderno de tintes rústicos y de ciudades muertas. Los románticos de segunda generación, simbolistas casi todos, retoman la lucha contra el enciclopedismo que terminará enarbolando el mismísimo Franco cuando declara: “Nosotros tenemos ahora que cerrar la frivolidad de un siglo. Que desterrar hasta los últimos vestigios del espíritu de la Enciclopedia”.² Y los primeros años de la literatura franquista promoverán esa vuelta a los metros, los temas y las fórmulas más clásicas. El hecho de que el modernismo español pueda considerarse como un movimiento antimoderno, como ya indicó Giovanni Allegra (1981) explica cómo Europa se le había vuelto “romanesca” y medieval a España cuando ésta había comenzado a aceptar “las luces”.

Este clima cultural español finisecular, pareció ocultarse durante el régimen franquista porque, sencillamente, había triunfado una visión aparentemente antimoderna. De hecho, como señala Romera Castillo (2000, 37), “una buena parte de la bibliografía sobre la guerra (in)civil española –por otra parte tan amplia– se ha construido sobre testimonios autobiográficos de diferente cariz”. Pero en los últimos años, y me estoy refiriendo a esta década del siglo

XXI, las tentaciones antimodernas han tomado nuevos bríos, al menos en algunas posturas revisionistas de los años franquistas, pero también en la reclamación de no pocas obras de autores abiertamente fascistas. La polémica pivota, en España, más en círculos periodísticos que literarios o filosóficos. Resulta aún difícil reivindicar obras como las de Josep Pla, Rosales o Vivanco (por poner algunos ejemplos), al mismo tiempo que vemos el eco que tienen las reediciones de los textos autobiográficos de Ridruejo.

El caso concreto de Pla es digno de un estudio independiente de más amplias miras que el que nos ocupa. Durante años, los propios estudios provenientes del ámbito catalán han obviado su obra, siendo, como era, uno de los defensores más fervientes de su propia lengua. Pero no nos cabe duda de que Pla puede entrar dentro de una definición clara de “antimodernidad”, sin negarle un ápice de clasicismo y tradicionalismo.

El Pla que renegaba de sus estudios y reclamaba haber sido un payés, como tantos del Empordá; el que criticaba sin ambages el desmantelamiento del patrimonio histórico de los pueblos de Cataluña para decorar la casa de los burgueses de Barcelona está definiendo la conversión de ese pasado en un icono de la modernidad, explicando cómo aquellos vestigios se han “incrustado” en la nueva arquitectura de su tiempo cuyas casas “contienen, enganchadas como una pegatina en un banco, las piedras de su lugar” (130). La vieja ventana gótica o la piedra conservada en la nueva casa se convierte en un icono del pasado, un hilván hacia unos tiempos que se dan por muertos en la sociedad moderna y urbana. Pero para Pla, el tradicionalismo de los payeses es “una imagen que hemos heredado de la civilización romana” (126). Lo que nos interesa de esta visión del tradicionalismo planiano es que la tradición es un traspaso cultural, una creación lírica más que un hecho puramente histórico: “La tradición es una creación de la cultura, de la memoria histórica, de la poesía. Es, en definitiva, una elaboración de los hombres de letras” (127). Y, por supuesto, a la conversión en icono de aquellas piedras del pasado en las construcciones modernas, hay que oponerle la “iconoclastia” del payés como síntoma de un antiguo régimen en clara disolución. Jiménez Lozano ha venido considerando esa misma iconicidad del pasado en sus obras autobiográficas y en algún ensayo, como *Los ojos del Icono* (1988). Como apuntábamos en la primera parte de este estudio, la ruptura, por un lado del transcurso temporal de los nuevos tiempos, de la modernidad, con el viejo régimen, ha provocado una nueva concepción de lo antiguo que el hombre sigue necesitando. Pero la modernidad exige que ese hilván venga de un nuevo tipo de memoria que no ha-

bita en los términos clásicos de familia, historia o vinculación generacional con el pasado. Por lo tanto, la inclusión de los elementos de la antigüedad en nuestra vida moderna, como lo que expresaba Pla, hace que esos elementos se conviertan en iconos que, sin embargo, se presentan mudos: el pasado se ha convertido en un símbolo de lo ignoto o, al menos, de lo interpretable, de lo mutable. Y puesto que la tradición es una creación de la cultura, esa misma cultura ha convertido sus objetos en señales de modernidad, trasmutando su significado más en un escenario de lo bello que de lo propio, de la experiencia de un “yo histórico”.

Para Josep Pla, la experiencia de belleza en ese viejo mundo que es su país, no es propia de la modernidad, es prerromántica y ajena a una perspectiva interior: “el paisaje es hermoso o simplemente bonito en la medida en que sea un pretexto para imaginar o redondear un contrato de compraventa” (38). Este mundo al que dice pertenecer es contemplado, sin embargo, con ojos críticos porque la educación que ha recibido y de la que en algunas ocasiones reniega, ha ido transmitiendo los nuevos valores generación tras generación, ha ido creando un nuevo mundo acorde con los principios filosóficos heredados del “Siglo de las Luces”. O, lo que es lo mismo, se contraponen dos tradiciones, la tradición de la modernidad, transmitida a partir de lo que Pla denomina irónicamente como “El bachillerato”, y la otra, la antimoderna, que aún pervive en su mundo ampurdanés, construida sobre individuos y no sobre una colectividad a la que, sin embargo, Pla no renuncia: las mujeres y hombres que no se preocupan de sus tradiciones porque “el pueblo no existe como tal (...) Las cosas que se refieren a la administración colectiva les importan un comino” (257).

Podemos hablar, pues, de un Josep Pla antimoderno, pero de una antimodernidad “crítica”. La crítica se reparte igualmente hacia la burguesía barcelonesa y sus principios estéticos y la falta de esos principios por parte del *payès*. Cuando se pregunta por la tradición, está reclamando un estricto respeto por una herencia premoderna, incluso retrotrayéndose a la época feudal. No es una tradición inspirada por una ideología política clara, sino por un principio estético y simbólico, el mismo que podía mover, por ejemplo, a Baudelaire cuando contempla la expansión de la moderna París por sus viejos barrios pobres (599).

En este sentido, los textos de Pla son autobiográficos, fundamentalmente la obra concreta que venimos citando en este artículo. Está hablando de los payeses, porque está hablando de su propia herencia y, por lo tanto, de un “yo” social que ha desaparecido. Esa dimensión social propia de la modernidad y que incide en la individualidad absoluta, en la creación de un “yo propio” crea

una nueva forma de autobiografía, como ya hemos apuntado. Pero en su propia obra, Pla reivindica su propia biografía en la de sus propias tradiciones. Ese tradicionalismo que forja un “yo” y cuya devastación habría sido el principal mérito de la modernidad, forma la escritura de su propia vida. Considerar, por lo tanto, que no podemos cifrar como autobiográficos algunos textos de ciertos autores antimodernos es un sofisma por cuanto estamos considerando un “yo” único y moderno, capaz de crearse a sí mismo, cuando muchos autores no han entrado aún en la discusión de si pertenecen o no a esa definición de “sí mismos”. O por decirlo de otra manera: hay una forma de autobiografía moderna y otra antimoderna, basada esta última en la idea de que el “yo” no es explicable sólo desde una concepción individual en el que el individuo es su firma, o su currículum o el creador de su propia existencia. ¿Podemos, pues, en toda regla, reclamar una forma de autobiografía en la que el autor que habla en primera persona lo hace tanto de sí mismo como del entorno, de sus compatriotas, de sus vecinos? ¿Qué hace Pla en tantos retratos de personajes de su época sino estar permanentemente explicándose, diagnosticando su “yo”? *El payés y su mundo* es, esencialmente autobiográfico, pero pretendidamente antimoderno. Pla quiere abandonar su “yo” egocéntrico y hablar de cómo se ha conformado un modo de vida y una forma de comportamiento y de pensamiento que es esencialmente suyo. Algunos textos diarísticos, como *El cuaderno gris*, el resto de su obra, como *Viaje en autobús*, o *Viaje a la Cataluña vieja* se han venido catalogando –él mismo prefiere el termino “glosario”, de mayor evanescencia personal- como “diarísticos”. Pero esta opción, que no excluye la autobiografía, nos muestra la preocupación de un autor por que su obra no sea egotista. El abandono del “yo” moderno en sus textos es muy osado en una literatura que, salvo honrosas excepciones como la de Eugenio D’Ors (1990) y su personal *Glosari*, no ha derrochado tiempo en la creación de este tipo de obras. Si comparamos sus textos con, por ejemplo, los de un autor de su época, admirado por el propio Pla, y de un ego autobiográfico infinitamente mayor, como es el caso de Baroja, la diferencia es la de un escritor que se explica a partir de la experiencia de la tradición y cuya referencia no es él mismo como objeto de exploración, sino la herencia cultural aprehendida del entorno.

En un caso similar se encuentra la obra de José Jiménez Lozano. En este caso, las aportaciones autobiográficas toman la forma de lo que él denomina “los que podrían llamarse de algún modo mis *Diarios*” (2003, 11). Para el autor castellano, no es tanto el espacio, el país o la ciudad la que mueve a considerar

la oposición a los principios de la modernidad, sino el propio pensamiento posmoderno y la experiencia de los denominados “grandes relatos”, según expresión de Lyotard, en la historia reciente europea. Hablar de ciertos autores escorados hacia la “derecha” política sería un error y correríamos el riesgo, como decíamos al principio, de no diferenciar muy bien qué se esconde tras una obra antimoderna que no sea algo más allá de la propia idea política. El antimoderno es, ante todo, un solitario frente a un sistema ideológico uniformador; es un escritor que reclama no pertenecer a una clase, a un tipo, a una antología; que renuncia al estereotipo del autor vinculado a una tendencia, que intenta parecer “un individuo” ajeno a la uniformidad cultural y, en estos supuestos, se presenta ante sus lectores de forma íntima y pretendidamente alejada de modas. La forma autobiográfica suele ser un buen punto de partida para mostrar al autor. Porque una cosa es la “persona del autor”, importante y necesaria para comprender una obra y otra muy distinta el “ego” de ese mismo autor, preciso únicamente para publicitar su *cursus honorum*: “He hablado de la importancia que parece conservar allí, para todo enunciado, la persona del autor; no para señalar eventualmente el carácter subjetivo de toda verdad, sino también para no hacer perder, en lo universal, la maravilla y luz de lo personal, para no transformar el dominio de lo verdadero en reino del anonimato” (2006, 175).

No es lo mismo. No es lo mismo, para Jiménez Lozano, la persona, el individuo, que el “yo”. En la persona entran en juego aquellas funciones que lo conforman como miembro de la especie humana, del conjunto de la comunidad, alguien que puede escapar del peso de su propio “ego” y de una identidad “líquida”; es decir, no es lo que separa la identidad propia del grupo, sino aquellos rasgos que la unen. Es la vieja idea de Baudelaire que citábamos anteriormente “Sólo puede haber progreso (verdadero, es decir, moral) en el individuo y gracias al individuo mismo. Pero el mundo se compone de personas que sólo pueden pensar en común, en bandos” (63).

En relación con esta diferencia sustancial de concebirse como persona y como escritor, Alain Finkielkraut, el controvertido pensador francés, mantiene una diferencia entre el escritor que es capaz de sobreponerse a esa tendencia y el puro *écrivain*:

¿Y qué es un escritor verdaderamente moderno, plenamente vivo? Es precisamente un escritor (*écrivain*) y no *alguien que escribe (écrivain)*. Mientras que el segundo atestigua, protesta, explica, enseña, en resumidas cuentas: escribe algo, el escritor, por su parte, escribe. Su actividad es in-

transitiva. Como dice Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, rompe con una elocuencia tendente por completo hacia una finalidad exterior al lenguaje a favor de un discurso que “no tiene otra cosa que sí mismo para decir, que no tiene otra cosa que hacer más que centellear con el brillo de su ser”. (27)

Digamos que es el triunfo de un tipo concreto de “literatura”, del que no vamos a hablar ahora, por consabido. Pero, sobre todo, la proscripción de otra que habríamos de considerar, entonces, como la literatura “clásica” o “tradicional”, situada en la transitividad del “escribir”. El antimoderno reclama para sí esa tradición frente a la abundancia de escritor de nuestro tiempo líquido donde cualquiera puede tener sus quince minutos de gloria literaria. ¿Dónde está pues la importancia del autor, del sujeto que firma su obra?: “El sujeto artista saluda a los artistas. Y después, se corrige: si todo hombre es artista, ¿por qué hemos de ensalzar a los artistas por encima de la humanidad común? Si a cada uno incumbe realizar sus virtualidades poéticas, ¿por qué hemos de alabar a los poetas?” (34), nos dice Finkielkraut; máxime cuando los autores, los artistas han de definirse continuamente en una carrera por el éxito que obliga a reinventarse en cada obra, a superarse en su poética, hacer, ya lo decíamos, arte de la propia vida.

Podemos preguntarnos, pues, dónde se sitúa la identidad del artista moderno y dónde la del antimoderno, qué conlleva la “autobiografía antimoderna” frente a las nuevas formas de escritura del “yo”. La necesidad de retratarse a partir, no del “sí mismo”, sino de los demás, de la obra precedente, conduce al clasicismo. Jiménez Lozano lo reclama así en su poema “Los señores de las letras” o en buen número de textos de sus diarios. En sus textos poéticos no aparece prácticamente nunca el “yo” del autor, pero sí la persona de Jiménez Lozano, construida a partir de las experiencias vitales y de la tradición histórica y cultural: lecturas, diálogos, paisaje o religión conforman el discurso del “yo” antimoderno que busca en la dialéctica con el clasicismo el afianzamiento del discurso autobiográfico.

Parte de la labor autobiográfica de ciertas formas de antimodernidad consiste en borrar esa idea de la “vida como obra de arte”. Tanto en el caso de Pla como en el de Jiménez Lozano, provenientes ambos de dos formas distintas de enfrentamiento a la modernidad, la propia vida está muy lejos de esa concepción. Sus fórmulas autobiográficas son, por lo tanto, un buen ejemplo de cómo la “autobiografía antimoderna” trata de elaborar una identidad literaria muy

distinta de otras fórmulas de escritura del “yo”. En este sentido, y sin poder entrar en más detalle que dejaremos para otras ocasiones, creemos que la identidad como trasunto literario adquiere fórmulas diferentes según la perspectiva sobre la modernidad con la que se aborde. Pretender mostrar una única forma de escritura autobiográfica en relación con el “yo” del autor dependerá mucho de en qué punto de la búsqueda de la propia identidad se sitúe el escritor. Y, aunque no podemos estar muy seguros de la existencia de una autobiografía “antimoderna”, sí podemos decir que la identidad que se señala en las obras de estos autores suele mostrarse en términos muy distintos de los actuales.

Notas

1. La modernidad sería pues, disgregadora, pues separa al hombre de sus arraigos y tradiciones, a la par que lo socializa y se olvida de él en cuanto ser concreto que ha de aprender en un mundo nuevo por construir. Como consecuencia, la posmodernidad es un movimiento transigente que trata al hombre moderno como un infantil aprendiz en su adolescente gusto por las apariencias. El problema es que sigue existiendo aquella tradición en el hombre, previa a la aparición de la propia modernidad. Y aquí es donde entra en juego la antimodernidad como el deseo de volver a un mundo hecho a sí mismo, sin operaciones filosóficas mediante y donde lo espiritual y lo humano ocupaban su sitio. Es por ello que la obra de arte que podemos considerar posmoderna ha de construirse como un juego de niños, como una obra alejada de todo conocimiento previo y gestionada desde su propia explicación, fuera de tradición alguna, cosa que reclamaría un antimoderno. Por ello, la antimodernidad se presentará bajo fórmulas distintas que no la representan del todo: tradicionalismo, conservadurismo...
2. Palabras pronunciadas por Franco en el Desfile de la Victoria, el día 19 de mayo de 1939, al serle impuesta la Gran Cruz Laureada de San Fernando. Tomo el texto de Trapiello (2010).

Obras citadas

- Adorno, Theodor L. *Obra completa*. vol. 20. Madrid: Akal, 2010.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Allegra, Giovanni. “Del Modernismo como antimodernidad”. *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 36 (1981): 90-103.
- Baudelaire, Charles. *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2006.
- . *El arte de la vida: la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acontilado, 2007.
- D’Ors, Eugeni. *Glosari (1915-1917)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.
- Finkelkraut, Alain. *Nosotros, los modernos*. Madrid: Encuentro, 2006.
- Habermas, Jürgen. “Modernidad: un proyecto incompleto”. *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Nicolás Casullo. Buenos Aires: Retórica, 2004. 53-65.
- Jiménez Lozano, José. *Advenimientos*. Valencia: Pretextos, 2006.
- . *El tiempo de Eurídice*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1996.
- . *Los ojos del icono*. Salamanca: Caja de ahorros de Salamanca, 1988.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1996.
- Liotard, Jean F. “Qué era la modernidad”. *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Nicolás Casullo. Buenos Aires: Retórica, 2004. 65-75.
- Pla, Josep. *El payés y su mundo*. Barcelona: Destino, 1990.
- Romera Castillo, José. “Tres tipos de discurso autobiográfico: sobre la guerra (in)civil española (Portela Valladares, Azaña e Indalecio Prieto)”. *I linguaggi della guerra: la guerra civile spagnola*. Ed. M. Camilla Bianchini. Padova: Unipress, 2000. 37-51.
- Romera Galán, Fernando. *El espacio urbano en la escritura autobiográfica. El ejemplo de Ávila. Pagina web del SELITEN@T.* (2009).

<<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/fernandoromera.pdf>>.

Trapiello, Andrés. *Las armas y las letras*. Barcelona: Planeta, 2010.

Vega Encabo, Jesús. "Ficciones de sí mismo: anotaciones filosóficas a *les Contes Moraux* de Éric Rohmer". *La Balsa de la Medusa* 1 (2010): 19-44.

Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante¹

JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO

Departamento de Filología Hispánica y Clásica
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Vegazana, s/n
Universidad de León
24071 León
jose-manuel.trabado@unileon.es

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2010

No es extraño encontrarse hoy día dentro del cómic con el discurso autobiográfico. Muchos de los cómics que han conseguido trascender sus ámbitos de circulación habituales para llegar a un público mucho más amplio poseen, de hecho, un marcado carácter autobiográfico. Baste con pensar en ejemplos como *Persépolis* de Marjane Satrapi o *La ascensión del gran mal* de David B., dentro de la tradición francesa, *Maus* de Art Spiegelman, o *American Splendor* de Harvey Pekar, entre otros muchos dentro de la tradición norteamericana; *Una vida errante* de Yoshihiro Tatsumi, creador del *gekiga* japonés o el reciente *El arte de volar* de Antonio Altarriba y Kim, para tener presente la importancia de la tradición autobiográfica dentro de este medio.²

La novela gráfica, como formato que se deshizo de las trabas editoriales, y el carácter experimental e innovador de los creadores más inquietos ha facilitado el encuentro entre el discurso del yo, anclado en la textualidad, y el lenguaje híbrido de la narración gráfica que se vale de una secuencia de imágenes para construir un relato. No sólo la novela gráfica en cuanto narración que huye de las imposiciones temáticas y formales propias del cómic ha sido el punto de encuentro en el discurso del “yo” y el cómic; el diario, la carta o las colecciones de apuntes y esbozos que llenan cuadernos de los dibujantes y que pueden ser entendidos como libros de viajes han mostrado la permeabilidad del discurso del cómic a las formas textuales “no ficticias”.³

Por otra parte, se ha señalado también la relación que existe entre la narración y la proliferación en el uso de imágenes cuando se trata de darle forma a una experiencia traumática. La estrecha vinculación de ambas en la conformación de una memoria gráfica ha llevado a acuñar un término como “autographics” (Whitlock) que habla de la capacidad expresiva del cómic en su construcción narrativa y visual de los sucesos dolorosos. Lo traumático parece, pues, construir un cedazo sobre el que cribar la memoria que acabará por cristalizar en una poética narrativo-visual de enorme potencia centrípeta para el discurso de la narración gráfica. Se explica, así, que el cómic autobiográfico muestre una matriz temática reconocible como puede ser la guerra (Sacco, Satripi), la enfermedad (el cáncer para Harvey Pekar, el sida para Frederik Peeters, la epilepsia para David B., el alzheimer para Paco Roca), la muerte de un ser querido (Spiegelman, Bechdel, Altarriba) o un periodo emocional complejo como es la adolescencia (Craig Thompson, Gloeckner).

Obviamente, esto ha generado una mayor capacidad de empatía en el lector general que ha ayudado a sacar al cómic del gueto en el que parecía estar confinado. No es ya un terreno escapista anclado en sólidas convenciones temático-genéricas que delimitaban el perímetro de la narración gráfica de forma estricta. La apertura temática llevaba al cómic a un terreno inusitado haciéndole modificar sus aspectos formales, narrativos y editoriales que le permitían variar su posición en el entramado cultural. Los circuitos de distribución, los puntos de venta varían hasta tal punto que permiten hablar de una verdadera revolución en la tradición del cómic que, sin dejar de ser lo que era, es ahora, además, otra cosa.

Cabe también recordar cómo la auto-representación prolifera en un mundo en que las imágenes saturan todos los ámbitos comunicativos y reformulan desde el campo de las nuevas tecnologías la idea del “yo” cuando se ha de convertir en una imagen. MySpace, Facebook, cuando no los blogs en los que se pueden incorporar fotos o vídeos, están llevando el territorio de lo propio y la esfera de lo privado a la inmediatez y ansiedad por la comunicación; en ese traslado de lo íntimo a lo público se construyen una serie de imágenes que ofrecen modelos que oscilan entre la veracidad y el juego deformante del individuo que las genera. Todo ello parece reclamar la necesidad de plantear herramientas críticas que hablen de esas nuevas prácticas en las que interfieren diversos lenguajes en la construcción de la identidad. El término de “autographics” viene, pues, a dar cuenta de esa hibridación de modos de fabricación visual y narrativa del “yo”; de ahí que las palabras de Whitlock y Poletti co-

bren pleno sentido al hacer ver el reto que supone para el estudio de lo autobiográfico la aparición de nuevos lenguajes en el seno de las culturas visuales: “There is now more than ever a proliferation of the autobiographical in visual cultures and new media, and these intersections of various modes and media of self-representation produce some new issues for critical inquiry” (vii). La irrupción de la necesidad de transformar el “yo” en imágenes, sonidos, espacios en blanco y otros discursos anclados en las nuevas tecnologías reorganiza no sólo el concepto de la identidad sino de la propia subjetividad que se proyecta y distorsiona a lo ancho y largo de los nuevos canales comunicativos: “Visual and digital modes are projecting and circulating not just new subjects but new notions of subjectivity through the effects of automediality. [...] Through heterogeneous media, the archive of the self in time, in space, and in relation expands and its fundamentality reorganized” (Smith y Watson 190). Tras haber decretado la muerte del autor a finales de los 60 parece como si esa explosión de nuevas vías expresivas proclamase una suerte de resurrección desde el momento en el que cada discurso parece llevar inscritas las huellas de quien está detrás creándolo.

Amparado en el ejemplo de Justin Green y su *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* publicada a principios de los 70, la obra de Art Spiegelman titulada *Maus* ha sido un punto de inflexión dentro de la historia del cómic que abrió en su momento la puerta a la confluencia de ambos discursos que ocurrían por trayectorias muy diferentes. La narración de lo que fue la experiencia familiar del holocausto nazi sirve a Spiegelman para mirarse a sí mismo. Contar la historia desde una perspectiva individual y a ras de suelo supone, también, teñirla de una mirada que explica no sólo lo que pasó sino también cómo aquellos hechos modelaron la identidad de quienes los vivieron y cómo ésta, además, está siendo interpretada por una segunda generación ya instalada en un marco cultural y emocional bien diferente. El discurso memorístico mostraba así un doble alcance: lo universal de los hechos y lo particular de las experiencias de quienes las vivieron troqueladas, en el caso de Spiegelman, por un intermediario que no fue testigo directo, incrementando la profusión de niveles narrativos estudiada perfectamente por Erin McGlothlin. La introducción de esa experiencia permite arrastrar al relato gráfico hacia el lado de la intimidad. Sin embargo, a las exigencias del relato autobiográfico el discurso del cómic añade una nueva problemática. No sólo es una reflexión sobre la forma narrativa que tiene el discurso del yo sino que habrá de vérselas con otra cuestión: cómo representar gráficamente ese “yo”. Podría decirse, en consecuen-

cia, que el cómic autobiográfico esboza una doble poética: una de índole narrativa y otra de tipo icónico representativa que podría tener sus puntos de contacto con la práctica del autorretrato, habitual dentro del discurso pictórico.

Desde esta perspectiva *El Retrato del Artista como un joven %@&** puede ser un buen ejemplo para acercarse a las posibilidades autobiográficas del cómic. Publicado primeramente en *Virginia Quaterly Review* en 2006 y, más tarde, junto con las historias experimentales de *Breakdowns*, este relato autobiográfico presenta una sólida reflexión no sólo sobre quién se es y cómo se construye narrativamente la identidad sino también sobre cómo representarse. Esa poética anfibia de narración y representación permitirá un diálogo constante entre dos códigos que interfieren y se explican entre sí: la imagen y la narración.

Atendiendo al relato, *El retrato* de Spiegelman se acoge a una construcción fragmentaria de los recuerdos: la narración se construye en pequeñas secuencias que, además, se encuentran descolocadas desde un punto de vista cronológico. Todo es un mosaico de pequeñas teselas que están sometidas a una interpretación desde la cronología del momento en que se escribe. Este desorden responde a una dinámica interna que busca enfatizar los elementos temáticos de acuerdo con su importancia emocional. Visto así, el relato autobiográfico no sólo se atiene a parámetros estéticos en su motivación estructurante sino que existe, soterrada y latente, otra lógica -la de los sentimientos- que trenza de otra manera el orden narrativo al asociarle a cada hecho una carga emotiva a la que en principio es ajena la ficción. Quizás sirva esto para explicar la aparición, ya desde el prólogo, de la madre como elemento central en este relato autobiográfico de Spiegelman. El suicidio de aquella en 1968 fue sin duda alguna una experiencia traumática cuyo dolor intentó mitigar el propio Spiegelman con la creación de otra historia titulada *Prisionero en el Planeta Infierno*, historia que, posteriormente, fue introducida dentro de su novela gráfica *Maus*. De manera muy sugerente Nancy Miller ha establecido lazos de conexión entre *Prisionero* y *Maus*. La inserción de “Prisionero” puede suponer una respuesta narrativa y emocional al hecho de que su padre quemase los diarios de su mujer tras su suicidio. Sería, en cierto modo, una forma de restaurar una narración perdida e irrecuperable.⁴ De este modo *Maus*, *Prisionero en el Planeta Infierno*, y *Retrato del artista como un joven %@&** poseen en común la necesidad de buscar a la madre a través de la memoria.

El discurso autobiográfico en Spiegelman tiene una fuerte dosis catártica.⁵ Narrar supone, en cierto sentido, buscarle sentido a lo que puede no

tenerlo, un consuelo contra lo absurdo e inexplicable de las grandes quiebras del dolor.⁶

Esa construcción fragmentaria del relato puede relacionarse con varios aspectos. De un lado el propio carácter de la memoria que es por naturaleza desigual, inestable y oscilante. En su naturaleza misma está inscrita cierta precariedad.⁷ Selectiva como es, bascula entre ciertos momentos aletargados que pueden activarse dependiendo de qué estímulos actúen en el momento del recuerdo. Sucede que esos intersticios son rellenados convenientemente por la actividad lógico narrativa del relato que los va nivelando, una vez limadas las aristas de su profunda singularidad. Sin embargo, el terreno del cómic puede incidir en una línea contraria. En su genética narrativa también está instalada la elipsis. Entre viñeta y viñeta hay siempre un vacío, un hueco que rellena el lector de forma inconsciente. En ello han incidido los teóricos de este lenguaje. Esa elipsis necesaria en el arte narrativo secuencial del cómic puede también llevarse a un terreno más amplio: el de su estructura. *El retrato* de Spiegelman es una buena muestra de cómo esas pequeñas secuencias esconden hiatos invisibles al lector; generan una ruptura en la continuidad narrativa y permitirán una oscilación de estilos gráficos a utilizar, pero también permiten otra cosa: la posibilidad de generar un silencio necesario para espolear y activar la reflexión en torno a lo que se cuenta. Pensemos en un discurso ilimitado y extenuante en sus detalles; podría impedir fácilmente la actividad interpretativa. De este modo Spiegelman ofrece unos cuantos hechos que han sido especialmente relevantes en su vida y que pertenecen a cronologías muy diversas estableciendo así la elipsis como nota discursiva que viene dictaminada por la memoria misma, por el lenguaje utilizado y por la capacidad reflexiva tanto en el autor como en el lector que toda interrupción del relato permite.

También, junto a la figura de la madre, se observa el peso del padre, algo sobre lo que pivotaba el edificio narrativo de *Maus*. Ambos, en lo que parece una remodelación de esta obra en un relato mucho más breve, conforman una matriz temática de lo próximo que parece ser una explicación suficiente, aunque a todas luces restrictiva, del pasado. Padre y madre son las figuras sobre las que se erige uno de los principales ejes temáticos de esta historia y que muestran, además, el conflicto generacional, como bien ilustra Candida Rifkind (400-07). Sin embargo, junto a este arraigo en lo familiar emerge otro universo temático que se desarrolla de manera paralela: el descubrimiento del mundo del cómic. No sólo se cuentan episodios relativos a la vida familiar sino también los relacionados con el nacimiento del artista. Es en 1955 cuando

Spiegelman se encuentra con la revista *Mad*, que causa una profunda conmoción en su sensibilidad. Cinco años más tarde tiene lugar otro episodio muy significativo: la de compra de un kit que enseñaba a dibujar. Sobre estas dos anécdotas se centra el nacimiento de una vocación, los primeros pasos de la adquisición de un instrumento expresivo que servirá, más tarde, para contar aquellos episodios transcendentales de su vida. Nacen, pues, los elementos esenciales para la construcción del discurso autobiográfico: el recuerdo de ciertos episodios y el encuentro con un lenguaje que permita contarlos. De la interrelación entre ambos surgirán profundas remodelaciones en ambos campos.

Una de estas renovaciones del discurso autobiográfico tiene que ver con la forma de auto-representación gráfica. Frente al carácter monolítico de la forma lingüística del “yo” el autorretrato permite una variedad de posibilidades que le hacen ganar a la narración autobiográfica matices expresivos vedados a las palabras (Hatfield 108-27). Hay que aludir antes de nada a la naturaleza bien diferente del “yo” como forma lingüística, que sólo identifica a quien habla y que es –además– intercambiable convirtiéndose en una forma de adueñarse del discurso, frente al autorretrato que no sólo identifica a quien lo hace sino que, además, lo reproduce de forma icónica y, por tanto, lo singulariza. No es, de este modo, intercambiable. Quien se dibuja a sí mismo reproduce, a priori, sus rasgos diferenciales y, por ende, identificativos; algo que no sucede con la forma “yo”, que sirve a todos por igual siempre y cuando sea quien habla en ese momento. En el caso del *Retrato del artista como un joven %@&*!* existe todo un inventario de posibilidades gráficas para la autorrepresentación que esbozan así un escala con diferentes grados miméticos. Tal variedad en las posibilidades gráficas a la hora de auto-representarse implica, como no podía ser de otra manera, una problematización. A este respecto me parecen interesantes dos momentos en la obra de Spiegelman. El primero de ellos se encuentra al inicio de la segunda



parte de *Maus* cuando Spiegelman prueba diferentes posibilidades gráficas para dibujar a su mujer: Françoise Mouly. No sabe bajo qué forma de animal dibujarla. El otro momento de especial importancia lo constituye una pequeña secuencia de su *Sin la sombra de las Torres* titulada “Apuntes de un narcisista con el orgullo herido”. Ante la conmoción que supone el derribo del World Trade Center el 11 de septiembre entra en crisis la identidad del autor. Esa crisis llega a afectar a su forma de dibujarse a sí mismo. Se explica, así, que el autor frente a un espejo decida cambiar de aspecto para llegar a la conclusión siguiente: “Ya no sé ni cómo representarme a mí mismo”. Es entonces cuando Spiegelman elige como autorretrato la cabeza de ratón en diálogo con lo que era el estilo de *Maus*. Sin embargo, ante esa dispersión amenazante podría establecerse un intento de sistematización que diese cuenta de la rentabilidad narrativa que posee la combinación proteica de diferentes formas de autorretrato.⁸

En esa escala mimética el primer nivel estaría representado por la foto. En el *Retrato* aparece una fotografía en la que se puede ver a un joven Spiegelman junto a su madre mirando un ejemplar de la revista underground *Mad*. Podría hablarse de una suerte de retórica visual de grado cero, una reproducción documental de una escena que posee un entronque con la realidad. Es como si todo ese universo dibujado necesitase un pasillo de conexión con las cosas. En la foto no sería viable una distorsión de la representación, se trata de algún modo de verificación y prueba de control porque parece que a la fotografía le asignamos un efecto de realidad. No es esto una estrategia aislada. En la primera viñeta de la historia *Prisionero en el Planeta infierno* aparece una mano dibujada, presumiblemente del propio autor, empuñando una foto de 1958 en la que aparece Spiegelman junto a su madre; también en *Maus* aparecen dos fotos: la de Vladek Spiegelman, padre del artista y protagonista de su relato, y la del hermano que nunca llegó a conocer: Richieu. Esa retórica cero, que le he asignado a la fotografía, afecta sólo a su referencia y en modo alguno supone una neutralidad emocional.⁹ Mirar fotos es siempre una actividad delicada, peligrosamente acechada de emociones y recuerdos que nos retrotraen a otra temporalidad al desactivar la anestésica epidermis del presente. Las fotos van modificándose con el tiempo y van cargándose de connotaciones emocionales; son hitos en el calendario vital y las miramos tamizándolas por los sucesos que han tenido lugar tiempo después. Desde la inocencia de su presente apenas se atisba el hondo calado que pueden desarrollar tiempo después. Las fotos son imágenes sobre las que se sedimenta el tiempo y su contempla-

ción agudiza la conciencia temporal estableciendo una feraz conversación entre lo que es y lo que fue, entre la presencia y la ausencia. Es, pues, un magnífico inventario de lo que fue: el paso necesario para la activación del recuerdo y la necesidad de contarlo. Por otro lado, mirar una foto implica siempre la construcción implícita de un relato, las más de las veces de tipo autobiográfico. Entre dos polos -el momento representado y el presente desde el que se observa- se establece un hueco que se rellena obligatoriamente con un relato que no tiene por qué verbalizarse. No extraña, así, que las fotos ocupen un lugar de gran importancia dentro del cómic autobiográfico. Baste recordar las palabras de Alison Bechdel en la entrevista con Hillary Chute cuando declara la gran importancia que poseen las fotos dentro de la construcción de su novela gráfica *Fun Home*: “Photographs were a huge resource for me. In many ways photographs really generated the book” (Chute 1005). Incluso las fotos, al igual que en *Maus*, son traducidas al lenguaje del cómic convirtiéndose también en parte del lenguaje del *cartoon*. En el caso de *Fun Home* las fotos poseen, además, una función narrativa estructurante: cada capítulo se inicia con un dibujo que remeda una fotografía. Los capítulos están titulados doblemente: de forma textual, por un lado, y, por otro, también gráfica. La narración gráfica de corte autobiográfico puede de esta manera tender hacia otro modelo formal: el del álbum, tal y como lo demuestra la obra de Edmond Baudoin, *Éloge de la Poussière*, en la que de forma recurrente aparece el dibujo-retrato de la cara de su madre, ya muerta. La estructura narrativa se diluye en pos de un recuerdo de imágenes que se superponen a modo de *collage* (Screech) creando su propia cronología emocional.¹⁰

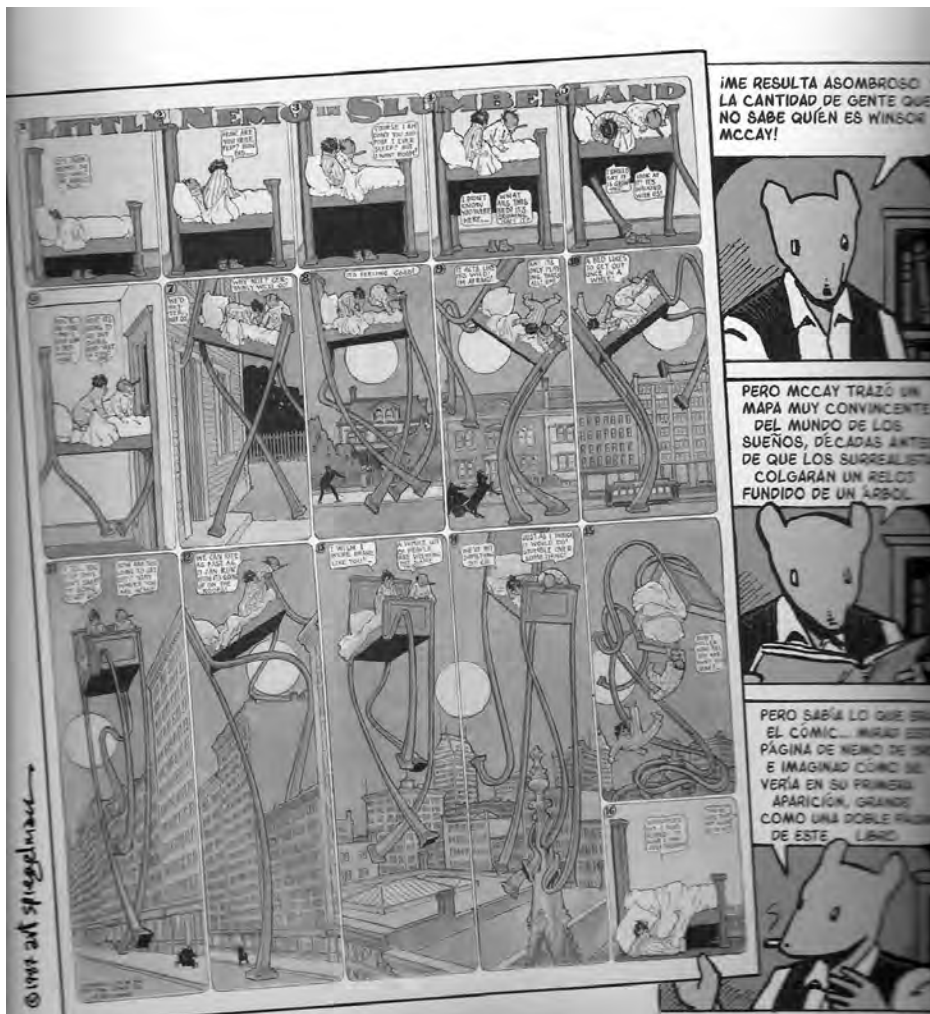
Frente a esa mimesis total que bien puede encarnar el núcleo de la catarsis narrativa existen otras formas de representación gráfica del “yo” que implican ya necesariamente una distorsión en la representación. No es rentable, sin embargo, interpretar esa distorsión en términos deconstructivos y verla como fruto de una inevitable incapacidad de reproducir la realidad mediante signos que no son sino vagos simulacros. Más bien al contrario, al cambiar el estilo representativo se ofrece un poliedro de posibilidades que entre sí forman un mosaico sumamente representativo de la identidad gráfica, por un lado, y de la riqueza de la narración, que puede asumir variantes y expresar diferentes connotaciones a la hora de contar los hechos. Aquí entra la labor del artista que se desfigura en un personaje de cómic.

En el caso de Spiegelman se puede apreciar lo que podría denominarse como “retrato icónico” que busca una simplificación de rasgos con respecto a

lo que vendría a ser un autorretrato realista pero que guarda un parecido con el original. Existe un equilibrio entre la referencia icónica del retrato y la poética del cartoon típica del cómic. Se puede observar esta forma de representación gráfica en las secciones tituladas “Deshaciendo la maleta” o “Arte Pop”. Posee un estilo más bien neutro, capaz de darle coherencia narrativa a toda la historia, que se desembaraza de la carga emotiva de las fotografías al estar asentado en una cronología cercana al momento de la escritura.

En esta escala que va de mayor a menor capacidad mimética podría situarse en siguiente lugar el “retrato cartoon”. El equilibrio mostrado en el caso anterior comienza a romperse a favor de la desfiguración típica que muestra el personaje del cómic. Ya no importa tanto representar la realidad sino sobre todo simbolizarla. Existe una mayor estilización y la mano del dibujante comienza a hacerse visible a los ojos del lector. Muestra varios grados que van desde la vertiente expresionista mediante la cual se recuerda el estilo del “Prisionero del Planeta Inferno” hasta las visiones caricaturescas de las secciones de “Quebraderos de cabeza” o “Día de muestras”. El dibujo ya no sólo refiere sino que, además, introduce toda una carga simbólica, añade un plus semántico que posee un espectro muy amplio: desde la hilaridad de “Día de muestra” hasta la congoja de *Prisionero del Planeta Inferno*. Los sentimientos provocados por las diversas situaciones ya no sólo se narran sino que, además, se muestran en esa desfiguración referencial a la que se ve sometido el autorretrato. Humor y dolor son polos entre los que bascula esta capacidad deformadora de la representación gráfica del “yo”. El “retrato cartoon” supone una pérdida en el grado icónico de la referencialidad en aras de una capacidad connotadora del dibujo. La narración ya no sólo se construye en la secuencialidad de las imágenes sino también en el estilo gráfico elegido que aporta una gran relevancia y observa una gramática perfectamente codificada y reconocida por el lector. Como ejemplo sirvan la exageración en la mímica facial y gestual que convierte al protagonista en algo cercano a una caricatura. Esa expresividad contrasta con lo atemperado del retrato icónico más inclinado hacia una verosimilitud narrativa.

Por último cabe señalar una posibilidad más, que puede ser descrita como “retrato simbólico”. Posee éste la peculiaridad de deshacerse de la exigencia referencial acentuando la carga connotativa de la nueva representación que tiene necesariamente que basarse en una máscara. Sucede así con la forma de representación elegida para *Maus* en la que los judíos se convierten en ratones en tanto que los nazis son gatos. Tiene mucho que ver con la propia tra-





dición comicográfica de los funny animals pero también con las alegorías explotadas por las fábulas literarias y los bestiarios y supone una evolución de las precedentes formas de retrato que acaban por emanciparse, paradójicamente, de su referente real para reinventarlo a través de su representación absolutamente deformada.¹¹ Sobre esta poética de la máscara el propio Spiegelman meditó al inicio de la segunda parte de *Maus*. Se trata de una convención expresiva, del retrato fotográfico se ha evolucionado a una representación simbólica de la identidad que curiosamente acaba por desvirtuar la singularidad. Un retrato habla de alguien concreto, una máscara oculta lo individual para

acercarse a los tipos simbólicos, al rescate de elementos esenciales que no quiere ningún intermediario anecdótico.¹² Esa máscara propicia que en *Maus* no sólo se hable de la historia familiar sino que a través de esa estrategia pueda trascenderse lo individual para llegar a lo colectivo. Al mismo tiempo sirve esta capacidad simbólica como herramienta perfecta para personalizar emociones. No sólo se retrata el rostro sino también una forma de ser oculta bajo los rasgos que el espejo devuelve.

Conviene señalar, sin embargo, que, Spiegelman había creado esa máscara de ratón como metáfora visual que recogía desde otra perspectiva el pensamiento nazi sobre la raza judía. Poseía, en un primer momento, una función claramente emocional pero también se acaba convirtiendo en una marca identificativa. El ratón, nacido como una deformación expresiva, subvertirá su función inicial para asumir una función identificativa. Eso explica que, cuando reseña el libro de John Canemaker sobre un autor clásico dentro de la historia del cómic como es Winsor McCay, utilice también la forma de ratón para representarse a sí mismo. La máscara del ratón asumió funciones de índole intelectual ya desde 1987. Lo interesante reside en comprobar cómo dentro de un formato como es el de la reseña el autor inscribe también su marca a modo de autorretrato.

Así las cosas, podría realizarse un resumen a modo de cuadro de las posibilidades del autorretrato:

	Fotografía	Retórica visual con grado cero
 <p>Querido diario: Al recordar la época en que dibujé «Prisionero del planeta Inferno», me puse a revisar una caja de viejas fotos familiares.</p>	Retrato icónico: verosimilitud	Zona intermedia entre el grado cero de la foto y la deformación del <i>cartoon</i>



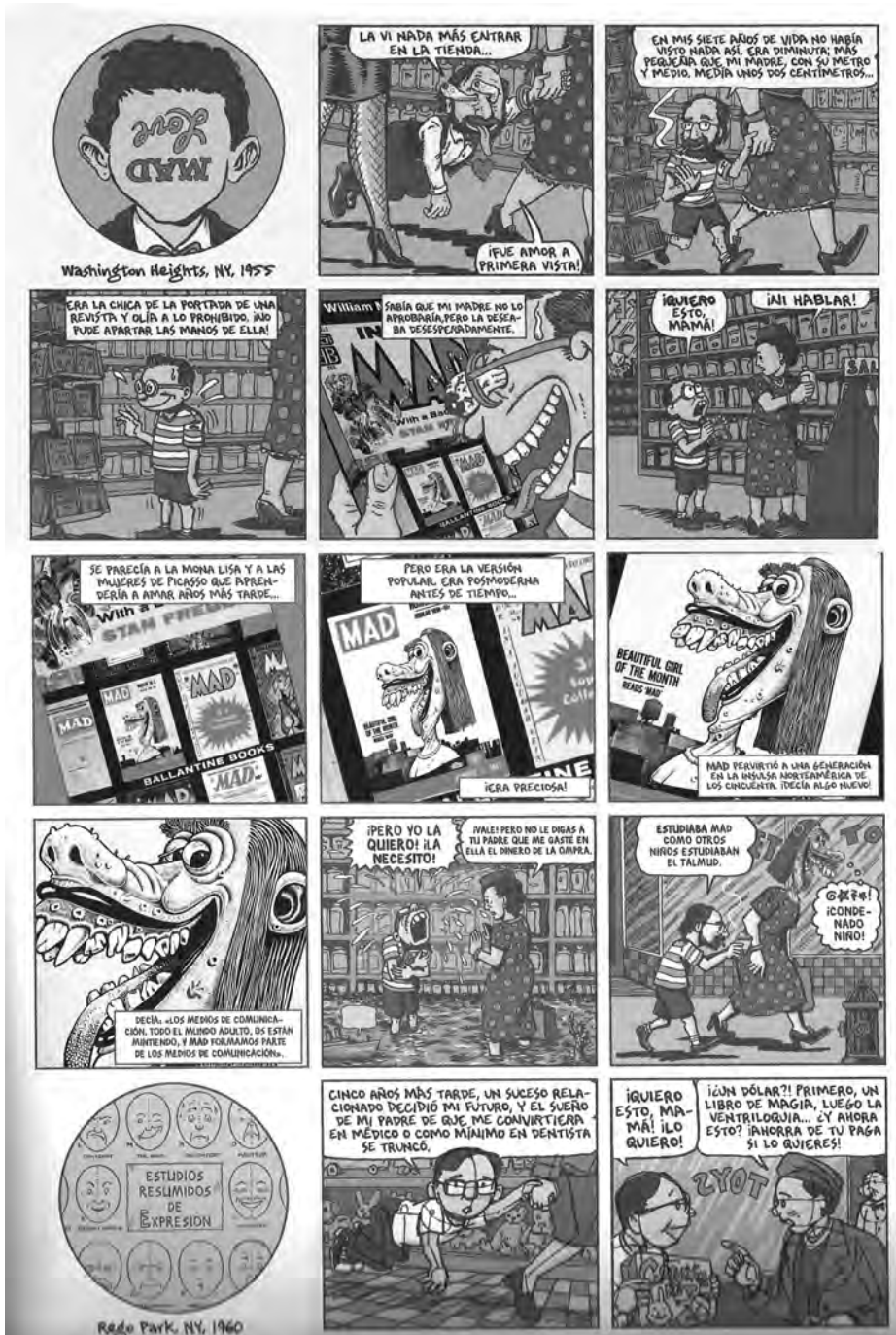
Posibilidades del “retrato cartoon”: van desde lo caricaturesco que impide prácticamente el reconocimiento con el referente real, como es el caso de la viñeta en que la familia Spiegelman está viendo un programa humorístico en la televisión hasta la deformación expresionista que, siguiendo la estética de *Prisionero en el Planeta Inferno* se retrata como un prisionero cuyo gesto trasluce el intenso sufrimiento del protagonista. Otro ejemplo es el de la viñeta en la que Spiegelman enseña sus bocetos de *Maus* a otros dibujantes que, no entendiendo la propuesta estética que ven, no saben cómo salir del paso a la hora de expresar su opinión.

Deformación expresiva codificada por los estereotipos del cómic

Retrato simbólico: en este caso es un remedo de *Maus*. Los judíos son metamorfoseados en ratones. La singularidad del retrato casi se pierde en pos del simbolismo de la máscara.

Establecida esta tipología podría verse otra cualidad esencial dentro de la gramática gráfico-narrativa del *Retrato*. Existen numerosas transiciones abruptas entre las viñetas y su forma de representación gráfica que poseen un po-

tencial narrativo de hondo calado. Todo se puede ver de forma clara en la secuencia titulada “Mad Love” que consta de 12 viñetas si contamos la que contiene el título. Está fechada en 1955 y, como ya se ha dicho, narra el episodio transcendental en el que Art Spiegelman se topa con la revista de cómic underground *Mad*. En la segunda viñeta se puede apreciar cómo Art Spiegelman recorre el supermercado de la mano de su madre pero existen ciertas anomalías en la imagen que redundan en un juego de temporalidades. El Spiegelman que se dibuja a sí mismo corresponde a una cronología muy cercana al momento de creación; sin embargo, todo lo demás remite al tiempo recordado. La viñeta, pues, construye una imagen imposible. Dibuja a un Spiegelman actual en una situación ya pasada. No camina sino que parece levitar de la mano de su madre. Todo ello son alteraciones en la capacidad representativa de la imagen. Desde un tiempo actual se recuerda una cronología pasada. El cine utiliza retóricas propias, como la voz en *off*, para narrar una situación pasada (que vemos en la imagen) desde un presente (que se oye a través de la voz fuera de campo). Este procedimiento también se utiliza en las viñetas 4, 6, 7, 8 y 9 de la secuencia mencionada pero no en la segunda y tercera. Existe ahora una originalidad que explota las peculiaridades del lenguaje del cómic y que son quizás intrasferibles a otros medios artísticos. El tiempo presente no se evoca a través de la voz que está fuera de campo sino que se inscribe dentro de la misma viñeta, el narrador cuenta desde la misma viñeta lo que pasaba en el 55. Por eso el discurso narrativo está visualizado en un globo y su origen es el propio personaje. Un Spiegelman adulto suplanta el espacio del Spiegelman niño y desde allí narra. Si echamos un vistazo a la viñeta siguiente se observa un cambio importante. El Spiegelman representado conserva el rostro de adulto –que sigue narrando desde dentro de la viñeta– pero posee ya un cuerpo del niño que fue. Por eso aparece ya caminando y no levitando en el aire. La siguiente viñeta finaliza esta transición: el niño se queda petrificado ante la revista *Mad*. Ha recuperado su aspecto y la representación gráfica del protagonista se ajusta a la cronología narrada y no al tiempo desde el que se narra. La visualización del discurso narrativo cambia de manera lógica. Ya no está enmarcado en un globo que procede del personaje sino que, como era de esperar, ahora se enmarca en un cartucho que indica que su procedencia está fuera del marco de la viñeta. Cuando el narrador suplanta al personaje narra desde dentro; cuando, por el contrario, el personaje recobra su aspecto de la época, la voz narrativa tiene que poner su foco de emisión fuera del espacio de representación. No acaban aquí las sutilezas narrativas de Spiegelman. Si vuelve-



mos a la viñeta segunda llama también la atención el hecho de que los ojos se salgan literalmente de las cuencas y la lengua salga en señal de apetito desmedido. Remeda a la portada del número 11 de *Mad* en el que se muestra a una belleza femenina pasada por el tamiz de la estética underground: sus ojos saltones, sus dientes visibles y su lengua a lo Rolling Stone influyen en el retrato que el propio Spiegelman hace de sí mismo. Con ello se puede ver cómo en una viñeta existen una confluencia temporal de varios substratos cronológicos que se funden en un mismo dibujo.

Tras mostrar la portada de la revista en las viñetas 7, 8, 9 y 10 de esta secuencia las dos últimas viñetas vuelven a ser un ejemplo magnífico de este tipo de transiciones en la representación gráfica del “yo” que atienden a distintas cronologías. En la penúltima se ve a Spiegelman niño llorando aparatosamente hasta inundar el establecimiento para que su madre le compre la revista. La siguiente y última viñeta de la secuencia muestra ya a Spiegelman con la revista en la mano caminando junto a su madre. Existen también cambios importantes. El Spiegelman posee un cuerpo de niño pero una cabeza de adulto; de ahí que la voz narradora vuelva a estar en un globo que sale de la boca del personaje. Al mismo tiempo la madre ha transformado su rostro y se ha convertido en la encarnación de la bella mujer monstruo que protagonizaba la portada de la revista *MAD*. Las distintas configuraciones temporales permiten descoyuntar la representación gráfica de los personajes y además fomentan la mutación de una viñeta a otra alterando su identidad gráfica pero explotando un potencial narrativo inusitado gracias a esas abruptas metamorfosis que indican mucho más de lo que un discurso verbal puede traslucir.

Las tres últimas viñetas de la sección “Deshaciendo la maleta” muestran también esa discontinuidad en la representación gráfica del “yo”. Tras mirar las fotos de su madre, se ve aquejado de un ataque de ansiedad. La alternancia de retrato fotográfico, el icónico y el cartoon expresionista modelan diferentes miradas sobre el autor que hacen hincapié en la causa, el efecto y la forma de expresarlo atendiendo, además, a una triple cronología. La economía expresiva maximiza su capacidad comunicativa.

También existen mutaciones del retrato icónico al retrato simbólico en el momento en que se habla de *Maus*. En este caso muestra el referente y su transformación simbólica, algo que no sucedía en *Maus*.

La figuración gráfica del “yo” se camufla bajo otros modelos reconocibles que pertenecen al ámbito de la ficción. En la sección “Bola ocular” aprovecha la anécdota de que su ambliopía no le permite ver correctamente los có-



Retrato fotográfico.
Causa del dolor.
Pasado lejano y feliz



Retrato icónico. Efecto:
ataque de ansiedad.
Presente desde el que
se recuerda



Retrato simbólico.
Forma de expresión.
Pasado doloroso
evocado. Suicidio de
la madre

mics en 3D. La conclusión que saca el narrador de todo aquello es que se convirtió en algo normal confundir los cómics en dos dimensiones con la realidad. Al tiempo que la voz narrativa afirma esto Spiegelman se retrata a sí mismo como el famoso personaje de Charlie Brown. La confusión entre vida y lenguaje artístico es algo que emerge como una preocupación esencial a lo largo de la creación de Spiegelman hasta el punto de que se vale de muchos de los iconos de la historia del cómic norteamericano para contar en forma de narración gráfica otra experiencia traumática: el ataque a las Torres Gemelas del 11 de septiembre que constituye el tema de su *Sin la sombra de las Torres*. La utilización de las formas estereotipadas de la ficción para contar su propia vida añade una capa de retórica sobre la sinceridad de los hechos que no los diluye sino que los hace más reconocibles. No deja de ser curioso cómo en la sección “Agujero en la Memoria” el narrador se desdobra en dos personajes. Se representa a sí mismo como un autorretrato regresivo que parte en la primera viñeta en el tiempo actual para pasar por la adolescencia y llegar a la época en que era apenas un recién nacido. Al mismo tiempo esa memoria que persigue el pasado se concreta en otro personaje que encarna un detective de novela negra que investiga unos hechos. Parece como si en este relato autobiográfico ciertas partes actuasen como una metanarración, lo que posibilita la simbiosis entre los elementos tomados de la ficción y los extraídos de su propia historia.

Otra innovación derivada del diálogo establecido entre la narración y la representación gráfica se aprecia en la sección titulada “Quebraderos de ca-

beza”. El dibujo responde a la poética del “retrato cartoon” como ya se ha indicado. El estilo parece prefigurar una lectura basada en un carácter humorístico. En cierto modo es así: sirve para recordar la costumbre que tenía de ver junto a sus padres un programa de humor que emitían por televisión. Sin embargo, todo cambia cuando reciben una llamada de teléfono para anunciarles que el tío Herman había muerto a causa de un atropello. El texto de la última viñeta es elocuente sobre los efectos en la vida familiar de aquella noticia: “Mi madre nunca se recuperó del golpe y no volvimos a ver a Dick van Duke”. A pesar del profundo dramatismo de este suceso el estilo gráfico sigue siendo el propio de un relato cómico y de temática ligera más inclinado a la hilaridad que al drama. Ese contraste hace más visible, si cabe, la brecha emocional que se inscribe en la vida diaria de la familia Spiegelman. Al dislocar la relación, perfectamente codificada en la tradición del cómic, entre la temática y el estilo gráfico se produce una suerte de desautomatización que incrementa la intensidad de la percepción por parte del lector. La hipercodificación de un mensaje como es el del cómic permite un mayor repertorio de recursos expresivos que remodelan notablemente la posibilidad de la narración autobiográfica.

Si el *Retrato* de Spiegelman posee una poética implícita cuyos mecanismos se han descrito en parte en estas páginas, también existe una poética explícita en la que el propio autor utiliza su relato para mostrar no sólo sus vivencias sino también su ideario estético acerca del cómic y del poder de la imagen. Esto sucede de manera notoria al final de la narración y se circunscribe a las tres secciones: “Pequeñas señales”, “Cortocircuito” y “Forma y contenido”. Son básicamente un repertorio de citas tomadas de otros autores como Susan Sontag en su ensayo “Sobre la fotografía” o Victor Shklovski “El arte como artificio”. Podría entenderse como un deslizamiento de la narración, arraigada inicialmente en el dolor causado por la muerte de su madre, hacia lo intelectual, lo que transforma la narración en un metadiscurso que aclara su propia dinámica. En parte eso es cierto, pero no conviene olvidar ciertos aspectos que enriquecen y sobrepasan esta visión en exceso simplista. Al tiempo que se incrustan esas citas de carácter teórico dentro del relato autobiográfico, se retoman viñetas que ya han aparecido anteriormente, solo que ahora los personajes parecen ser portavoces de ese pensamiento teórico. Las últimas secciones son un compendio de momentos vividos que han sido plasmados en viñetas de fuerte intensidad emocional. Su repetición indica el poder evocador y cartografía la persistencia de ciertas heridas que el tiempo no ha borrado en su totalidad. Simultáneamente a las palabras de Shklovski, que indican que la mi-

sión del arte es aumentar la percepción de las cosas frente al poder neutralizador de la costumbre, se van repitiendo y recordando aquellas viñetas en las que un niño acaba escupiendo a la madre del propio Spiegelman. El dolor se convierte en una expresión artística pero ese mismo discurso puede reavivar su intensidad porque las imágenes las carga de valor el tiempo y pueden borrar el intento del texto por aherrojarlas a un sentido monolítico. “Ningún título puede limitar ni fijar permanentemente el significado de una imagen”, palabras que Spiegelman cita del ensayo de Sontag. El regreso a aquella fotografía inicial implica una interpretación sobrevenida tras el dolor que le da otro relieve. El relato autobiográfico presenta el reto de hacer hablar a aquella imagen, muda por naturaleza, a la luz de un tiempo que todavía no conocían sus protagonistas. El espectador de todo aquello posee una conciencia trágica porque la examina desde un conocimiento que sabe todo lo que ha de venir y entonces, cuando sólo era modelo de la fotografía, ignoraba. No sólo recordar es una actividad hermenéutica para darle sentido a lo que somos, contemplar una foto conlleva superponer sobre ella tiempos que habían de llegar. Parece como si no se pudiera mirar sin una conciencia narrativa. Se yuxtaponen imágenes asociadas a momentos y en ese mecanismo existen afinidades muy grandes con la naturaleza de la narración gráfica. Frente a la esencia del autorretrato, que parece borrar las marcas temporales, el discurso autobiográfico del cómic hace reingresar a la imagen en esa corriente temporal. Frente a la autobiografía que se vale únicamente del texto, el cómic ha de enfrentarse necesariamente con la necesidad de autorrepresentación. Ahí se disparan las posibilidades y la versatilidad estilística permite en el caso de Spiegelman un asedio a los episodios más dolorosos de su vida desde laderas bien diferentes. Por otro lado, en esos meandros estilísticos se genera la posibilidad de aludir y recuperar los diferentes estilos usados en sus obras de modo que el artista retratado no es sólo un cúmulo de recuerdos sino también una cita de su propia obra. La narración se vuelve ahora intertextual y el autor organiza una forma especular de contarse y reflejarse a sí mismo que busca la síntesis no sólo de quién se ha sido sino de cómo se ha representado a lo largo del tiempo en sus historias trenzadas sobre la peripecia vital y dolorosa del pasado. Arte y vida se entrelazan y confunden a lo largo de la obra de Spiegelman pero en el *Retrato* es una preocupación obsesiva hasta constituirse en la propia médula del discurso: el hecho de que esas últimas viñetas se desenfocan como si se tratara de un cómic pensado para ser visto en 3D, recuerda aquella tendencia a mezclar la realidad con las formas de contar.

Se puede aventurar que las posibilidades gráficas que ofrecen los mecanismos de representación en el cómic son utilizadas de forma productiva dentro del relato autobiográfico de Spiegelman. Esa diversidad en modos representativos del autor ha sido ya usada por autores como Daniel Clowes en “Just Another Day” o de Robert Crumb “The Many Faces of Robert Crumb”. Deformar la apariencia realista no implica necesariamente un atentado contra la verdad sino una forma de hacerla visible. A este respecto argumenta Hatfield: “In this satire, Clowes [...] manipulates his own persona to expose the impossibility of telling the truth in comics” (117). Para el caso de Spiegelman no se puede sostener esa imposibilidad de contar la verdad sino más bien de acecharla desde diversos estados de ánimo, tomando distancias diferentes frente a lo narrado y codificándolas en estilos que son en sí mismos válidos por su diversidad para contar lo diferentes que fuimos a lo largo del tiempo. Esa disparidad estilística no deja de ser un ejercicio de honestidad basado en la renuncia a intentar homogeneizar desde un presente las profundas brechas que existen en la historia de nuestra identidad.

También cabe poner en relación el hecho de esa disparidad estilística en la auto-representación gráfica que exhibe el texto de Spiegelman con la obra a la que deliberadamente se hace referencia en el título: *Portrait of an Artist as a Young Man*, de James Joyce. Se advierte también en la obra del escritor irlandés una heterogeneidad estilística que adelanta parte de sus logros artísticos. Desde ese punto de vista posee una visión prospectiva de lo que será su escritura. Algo parecido podría verse en el caso de Spiegelman; los diferentes estilos mostrados pueden ser un guiño intertextual implícito a la obra de Joyce en tanto que el título supone un anclaje premeditado y visible del cómic en la tradición literaria. En el nivel estilístico/estructural esa posible alusión a Joyce funciona, en cambio, de forma silenciosa. La diferencia con respecto a Joyce, claro está, reside en que no posee esa capacidad anticipativa sino más bien retrospectiva. Recuerda Spiegelman quién fue asociado a la forma en que se ha visto representado en su obra. Se trata de un repaso vital al tiempo que recorre las diferentes posibilidades del lenguaje gráfico-narrativo del cómic. Hablar de sí mismo implica hablar de su lenguaje expresivo, como reconoce el propio autor: “It’s just a process of trying to understand, trying to understand myself and trying to understand other things, and my medium for understanding is comics” (Witek 2007, 137). En cierto modo, tal y como señala Rocío G. Davis (269) a propósito de *Persepolis* de Marjane Satrapi, el relato autobiográfico en cómic tiende a la forma de *Künstlerroman* (la novela de artista) ya que en

éste –me refiero al cómic autobiográfico– parecen indisolublemente unidas la narración de la memoria gráfica con la reflexión sobre la capacidad del lenguaje artístico para ahorrar esos recuerdos-imágenes que se deben modular en una doble representación: gráfica y narrativa. Esa reflexión permite, cuando se hace explícita, la posible generación de un nivel retórico que se nutre de referencias a otros lenguajes o a otras obras, como es el caso de *Fun Home* de Bechdel¹³ o el propio *Retrato* de Spiegelman. Esa saturación intertextual no debería poner en tela de juicio la sinceridad del relato autobiográfico; todo lo contrario. Esa apropiación de otras retóricas y mundos temáticos son también una plantilla eficaz sobre la que instalar la memoria. Vivimos a través de los libros leídos, de las películas vistas o de la música que marcó a modo de banda sonora vital los años pasados. Esas referencias no desfiguraron la posible autenticidad de la representación del sujeto, no al menos en el caso de Spiegelman, sino que hablan de su poética narrativa desplegando así un mapa para leer el propio texto y para entender a la persona que lo crea. Cuando al final del *Retrato* el autor afirma en forma de globo de texto: “Los recuerdos se pueden yuxtaponer... para imitar el funcionamiento de la mente” nos está dando la clave interpretativa de las últimas siete viñetas del *Retrato* en las que se retoman imágenes-recuerdo ya usadas que poseían una gran relevancia emocional pero articuladas sobre un pensamiento teórico que habla también del fin último de este relato autobiográfico. A la vez, podría verse ese último capítulo como otro nuevo guiño estructural a la obra de Joyce a la que se alude en el título. Si el último capítulo del *Retrato* de Joyce es una suerte de monólogo interior, la reproducción de esas viñetas por parte de Spiegelman pretende crear un paralelismo entre la yuxtaposición del arte secuencial del cómic y el funcionamiento ilógico de las asociaciones de la mente en forma de monólogo interior. Que en la obra de Joyce y de Spiegelman ambos procedimientos cierren el relato puede ser otra muestra de esa convergencia silenciosa entre el novelista y el autor de cómics.

De esta manera el autor de *Maus* conjuga el arte elevado y el popular: Joyce y el lenguaje del cómic, algo que ha venido haciendo a lo largo de su obra. Baste recordar el ejemplo de “Ace Hole. Detective enano” en la que sobre una trama de relato negro inscribe registros gráficos del arte elevado como es el dibujo de la “femme fatale” en un remedo de las mujeres cubistas de Picasso. Por otro lado, Spiegelman vuelve la palabra “retrato” a su significación puramente gráfica.¹⁴ Sigue siendo una narración pero en ella va implícita de manera obligada una recreación gráfica de sí mismo.

Llama también la atención el uso de símbolos gráficos que resultan ilegibles dentro del título: “%@&*””. Podrían ensayarse varias posibles interpretaciones. Cabría pensar en que la palabra “man” del original del título de Joyce está siendo deconstruida en otra grafía puramente visual. Se elimina así la capacidad intelectual inherente al significado verbal para desarrollar lo plástico sensorial de la tipografía convertida en imagen ilegible. Se actúa contra la dinámica de la costumbre que adormece la percepción. “Man” es demasiado genérico para determinar la identidad. Esos símbolos buscan desde otra perspectiva esa singularidad al mismo tiempo que nos hacen pensar que expresan lo que de otra manera no podría decirse. De este modo esa grafía, de imposible lectura pero fácilmente asimilable en tanto que significante plástico por la mirada, cifra en el título la poética narrativa del cómic autobiográfico.

También es necesario advertir que la propia tradición del cómic poseía convenciones gráficas en las que se usaban símbolos para sustituir mensajes verbales. Me refiero en concreto a aquellos que el cómic codificó para velar las palabrotas y enfados (Gasca y Gubern 528-49). Mediante esa suplantación gráfica de mensajes verbales se consiguió paradójicamente incrementar la expresividad del signo que sustituye a la palabra. Incluso al final de esas imprecaciones en el cómic solía poseer la marca de admiración, tal y como sucede en el caso de la obra de Spiegelman. Sin embargo, lo que era un lenguaje codificado por el cómic y usado de manera convencional es reformulado por Spiegelman para mostrar su carácter distintivo. En ese sentido cabe entender uno de los símbolos gráficos del título, que aparece de forma recurrente a lo largo de la obra. Esta repetición a lo largo del relato le da una variabilidad semántica al tiempo que ofrece una coherencia constructiva. Me refiero al símbolo que reproduce una especie de bucle.¹⁵ En las cinco primeras viñetas del relato aparece esa señal. Ese bucle sirve para mostrar el resbalón del personaje protagonista en la primera viñeta pero también ocupa todo el rostro de narrador en la segunda estableciendo así un parecido icónico con una interrogante “?”. Se insinúa así a través de procedimientos exclusivamente gráficos la búsqueda de una identidad. ¿Quién se oculta bajo el rostro de Spiegelman? La tercera viñeta supone un retroceso en el tiempo y recuerda el tiempo de infancia en la que el niño Spiegelman juega con su madre a realizar un dibujo a partir de este mismo trazo visual. Su madre dibuja sobre él una cara. Así, el uso continuado en las primeras viñetas del relato de un mismo signo gráfico que aparece en el título muestra un gran potencial semántico: resbalón, búsqueda de la identidad, juego de infancia. La yuxtaposición de esas viñetas iniciales busca gene-





rar una intuición en el lector que luego se habrá de corroborar cuando se den más detalles acerca de la historia.

La viñeta del resbalón es recuperada más tarde en la sección “La guía de un padre” pero ahora se acompaña de un texto que la vuelve significativa: “¡Caí de cabeza en un peligroso mundo adulto de imágenes violentas y de contenido sexual!”. Revela así la epifanía que supone para él entrar en otro mundo gracias al descubrimiento de los cómics de horror y crimen. Esa imagen

traduce visualmente el momento en el que el niño adquiere una mirada adulta. Todavía otra viñeta vuelve valerse del bucle que aparece en el título. Se trata de la que aparece en la sección “Cortocircuito”. La cara de Spiegelman cede paso a una flecha antropomórfica. Por encima de su cabeza figura ese bucle que, en este caso, concreta el estado de desorientación en el que se ve inmerso el artista. Ese sentimiento de desorientación se plasma de diferentes modos:

- A través del bucle ya mencionado, que funciona como una línea cinética convencional en el cómic para describir estados como el desmayo (Gasca y Gubern 176-9).
- La aparición de unas moscas que zumban en torno al artista. Esas moscas recuerdan a las usadas por Spiegelman en *Maus* en la sección “The Time Flies”. Son símbolos del peso apabullante de un pasado insistente en una conciencia torturada que lo recuerda.
- El uso de la flecha antropomórfica en lugar de la cabeza que recuerda cómo las páginas de cómic pueden ser montadas a modo de un diagrama estableciendo así numerosas asociaciones. Las flechas son un recurso visual para indicar las posibles asociaciones entre las diferentes viñetas. Con ello se desmonta el entramado narrativo-lineal del cómic para buscar una forma de concretar visualmente cómo funciona el pensamiento. Por esta razón reproduce parte de su historia “Un día en los circuitos”.¹⁶

Algún dato más nos permitiría comprender la capacidad estructurante que posee el título dentro de la narración como es, por ejemplo, el hecho de que en las viñetas iniciales aparezca letra a letra, una por cada viñeta, de nuevo el título. De este modo el inicio de la narración secuencial viene, además, mon-

tado sobre la reaparición de ese título que ofrece una guía de lectura al agavillar las diferentes viñetas. De igual manera, el título debe leerse ahora, por influencia del cómic, de modo secuencial. Por otro lado, tal y como se ha visto, la repetición de ese bucle ofrece otro modo de coherencia que viene, además, reforzado por la sinopsis final con la que Spiegelman cierra su *Breakdowns*. Allí en seis viñetas se dibuja un rápido recorrido vital del autor. En todas ellas aparece ese bucle que, gráficamente, sirve como hilo narrativo-visual que une todas esas viñetas, fragmentos de una vida convertidos en un relato porque encontraron una lógica narrativa (como se puede observar en el nacimiento, cénit y ocaso del sol para traducir los distintos tiempos vitales que están en estrecha relación con el envejecimiento del personaje representado) y visual (repetición de ese bucle con diferentes funciones) que los uniese otorgándoles un sentido.¹⁷

Visto así, el título del Spiegelman desarrolla funciones complejas. Sirve, entre otras muchas funciones, para aunar vida y arte, lenguaje verbal y visual, referencias cultas inscritas en un medio popular y todo en un compendio de posibilidades en las que el autor repasa su vida desde una perspectiva emocional pero también hace un balance explicativo de su obra; de ahí las numerosas autocitas de sus trabajos previos en un poderoso diálogo ya no con su memoria sino con su propia creación. El *Retrato* ya no sólo explica a la persona sino también su lenguaje: es, por esta razón autobiográfico y metaficcional. Lo



que había que contar y el lenguaje utilizado se vuelven algo indisoluble como demuestra la apropiación de las convenciones del cómic para contarse a sí mismo. El *Retrato* debía recrear gráficamente al autor pero tenía asignada, ade-

más, la labor de reflejar su dolor en un doble ejercicio de reflexión en la que el autor no puede mirarse a través de otra forma que no sea su propio lenguaje artístico.

Notas

1. Derechos de reproducción adquiridos de BREAKDOWNS © 1962, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 2005, 2006, 2007 and 2008, Art Spiegelman (The Wylie Agency, UK, Ltd.).
2. Sobre este aspecto el lector puede profundizar con la lectura de trabajos como los de Thierry Groensteen, que traza un panorama general del cómic autobiográfico. Para la tradición norteamericana y la relación con el cómic underground, es un clásico el trabajo de Robert C. Harvey. Más hincapié en la tradición francesa hace el capítulo titulado “Autobiography as Authenticity” en la fundamental monografía de Bart Beaty sobre la renovación del cómic europeo en los 90. Para el panorama español es de interés la obra de Pepe Gálvez y Norman Fernández. Pueden complementarse, desde una perspectiva general, con los trabajos de Ann Miller y Rocco Versacci.
3. Sin pretender ser exhaustivo, dentro del diario pueden citarse los *Diarios* de Fabrice Neaud o los *Carnets* de Joan Sfarr, que han servido de inspiración a los *Diarios del festival* de Ángel de la Calle. También conviene recordar las obras de Phoebe Gloeckner, *Diario de una adolescente*, donde se alterna la construcción textual y la narración a modo de cómic, o de James Kochalka, *American Elf*, en la que, a través de secuencias de tres o cuatro viñetas, se van inventariando el paso de los días. Apuntes sobre lo cotidiano son los agrupados por el francés Lewis Trondheim en volúmenes como *El síndrome del prisionero* o *La maldición del paraguas*. Los libros de viajes pueden estar representados por el *Cuaderno de viaje* de Craig Thompson o las obras de Guy Delisle como *Pyongyang* o *Crónicas birmanas* sin olvidar el libro al alimón realizado por Paco Roca y Miguel Gallardo, *Emotional World Tour*. Ejemplos de libros de bocetos, retratos de experiencias cotidianas son los clásicos *Sketchbooks* de Robert Crumb que

han influido en los *Acme Novelty Date-Books* del reconocido Chris Ware. Como caso especial conviene recordar la obra *La diagonale des jours* en la que se compilan las cartas que, también bajo forma de cómic, se cruzan el iniciador del cómic autobiográfico en Francia, Edmond Baudoin, con el artista Tanguy Dollohou.

4. “It’s as if at the heart of *Maus*’s dare is the wish to save the mother by retrieving her narrative” (Miller 2003, 52). Sobre este aspecto también ha incidido el trabajo de Ole Frahm.
5. El hecho mismo de que la escritura, frente al discurso oral, permita la aparición de una conciencia y ésta, a su vez, un desdoblamiento puede estar relacionado con esa función terapéutica de un relato anclado en el yo. El sujeto se cuenta y se interpreta a sí mismo. Se convierte en personaje de su relato en el que se interpreta: es quien mira y, también, lo contemplado. La inmediatez de lo hablado cede paso a lo diferido de la escritura y nace entonces la capacidad reflexiva. La experiencia traumática, por su lado, pide necesariamente su conversión en un relato en el que todo cobre sentido. Para una funcionalidad terapéutica de la narración puede verse el trabajo de María Tera Miró. Sobre la literatura del trauma, entre otros, pueden verse los trabajos de Cathy Caruth, Dominick LaCapra o Kali Tal.
6. Esa función catártica que desempeña este tipo de cómic autobiográfico afecta incluso al estatus de lo publicable. El propio Spiegelman así lo confiesa en una entrevista: “But when I did “Prisoner on the Hell Planet” specifically, which is a comic about my mother’s suicide, I wasn’t even certain I was gonna let it get published. I was just doing it because I needed to do it” (Witek 2007, 137). Se destaca, pues, la necesidad como motor creativo dentro del cómic autobiográfico. Por otro lado, y siguiendo con la misma cuestión, lo autobiográfico ha sido visto como una amenaza para la narración ficticia del cómic clásico. Así lo pone de manifiesto David B. cuando se le pregunta por lo que algunos han visto como una especie de hipertrofia genérica en el cómic: “Je suis assez surpris de cette réaction qu’ont beaucoup d’auteurs de rejeter l’autobiographie, comme ça, en vrac. On a peu l’impression qu’ils se sentent menacés: ils avaient l’habitude de pratiquer la BD d’aventure sans trop se poser de questions, et c’est comme si ce nouveau genre venait faire vaciller leurs certitudes. Je crois qu’il faut faire la part des choses: l’autobiographie ne

remet pas en cause la pratique de la fiction, ce n'est pas une panacée pour produire de la bonne bande dessinée! Si j'ai fait *L'Ascension* c'est parce que j'en avais besoin, parce que c'était une histoire que je ressentais au plus profond de moi" (Dayez 76-7). Dos elementos poseen en común estas afirmaciones: la necesidad de hacer el cómic y la desestabilización del lenguaje del cómic ya sea en el carácter publicable o en la disolución del elemento ficticio que es visto como una amenaza.

7. No está de más recordar cómo el carácter fragmentario de la memoria tiene hondas repercusiones en la construcción textual de la obra de Joe Brainard, *I remember*, basada en pequeñas entradas que se inician todas de la misma manera. Este modelo fue seguido entre otros por Georges Perec y su *Je me souviens*. Dentro del cómic, y por eso traigo estas obras a colación, esa estructura ha sido recogida para idéntico propósito por la libanesa Zeina Abirached en su obra *Me acuerdo*, quien ya en su obra anterior, *El juego de las golondrinas* había contado parte de su autobiografía centrada en la guerra que asolaba su ciudad natal: Beirut.
8. Algunos aspectos de *Sin sombra de las Torres* pueden ser relacionados con *El Retrato*: su carácter fragmentario y el pensamiento teórico sobre el lenguaje del cómic (Chute 2007, 229). Sobre las relaciones entre las formas de autorrepresentación de *Sin Sombra de las Torres* y *Maus* son de interés las páginas de Kristian Versluys. El propio Spiegelman ha declarado: "This was a means of representing myself at a time when I couldn't even see myself in the mirror clearly" (Witek 2007, 235) en lo que parece una cita casi textual del ejemplo señalado.
9. Roland Barthes advierte sobre la capacidad denotativa de la fotografía. Habla de una plenitud analógica (14) que impediría una descripción literal. Sin embargo, advierte de la naturaleza paradójica de la foto y sus posibles adquisiciones connotativas como el trucaje, la pose, la disposición de los objetos. Mi propuesta es que quien contempla la foto puede, por su parte, insertar en ella ciertas emociones que comparte con los demás a modo de relato y marcarla emocionalmente a los ojos de terceros, al menos en el caso de Spiegelman. Aun a sabiendas de que la foto que incluye de su padre en *Maus* es una foto de estudio en la que lleva el uniforme de los campos de concentración se le podría atribuir un carácter documental en el que se invita al lector a compartir ese "efecto realidad". Para las funciones de estas fotos dentro de las narraciones de Spiegelman son de

interés las páginas de Hatfield (146-51). Marianne Hirsch realiza aportaciones de gran interés sobre el este aspecto (24-40). El propio Spiegelman se ha referido a este asunto de las fotos en *Maus*: “the Vladek in that photo certainly isn’t the Vladek I knew as his son, fifteen, twenty, or thirty years later. I don’t know what it’s evidence of, except that it’s this interesting photo that gives you another face to attach to the narrative that you’ve been in. Of course, I wanted something to pull you away from Vladek screened through Art, and the photo offered that” (Witek 2007, 159-60).

10. Son de especial interés las palabras de Nancy K. Miller cuando revela la importancia de las fotos en la construcción del relato autobiográfico: “Like all autobiographers, authors and contemporary family memoirs draw their material from the chronicles of family life. But in reclaiming their personal history as they try to recapture the family past, memoir writers necessary blur the lines between autobiographical and biography, self and other, especially when a child tells the parent’s story. In the century of the camera, this reconfiguration of a shared narrative often enlists images [...] in order to retrieve a past that is ours but not ours alone. In family memoirs, the photographs are usually described in their absence, though pictures frequently appear on the books cover, as if to remind the reader browsing in the nonfiction section that is or *was* the real thing. [...] The family memoir’s auto/biographical photographs emerge also from on the other body of memory, a series of images attached to a visual narrative” (1999, 51).
11. En lo concerniente a la tradición del cómic que usa animales y las variaciones previas al estilo gráfico que condicionaba la representación en *Maus* son de interés las páginas de Joseph Witek (1989, 96-120). También Gene Kannenbeg se ocupa de la identidad y representación en *Maus*. Ese carácter universalizador de la máscara quizá explique el hecho de cómo Spiegelman ha rebajado la intensidad del lenguaje emocional de los rostros de sus personajes. Con ello se aparta de otras tradiciones narrativas del cómic, que buscaban justamente lo contrario, tal y como documenta Ed. S. Tân.
12. En una entrevista el propio Spiegelman proponía entender esta forma de autorrepresentarse como una estrategia para crear un distanciamiento: “By using these mask-like faces, where characters look more or less the

- same, a sketchier drawing style, I am able to focus one's attentions on the narrative while still telling it in comic strip form" (Witek 2007, 89).
13. A este respecto, merece la pena citar las palabras de Julia Watson: "*Fun Home*, as autobiographical Künstlerroman, glosses Joyce's *Portrait of the Artist*, with Stephen Dedalus as one alter ego for Alison" (30).
 14. Son relevantes las palabras de Edmond Baudoin cuando contesta a la pregunta sobre la necesidad de hacer autobiografía en sus cómics: "Yo conocía las novelas, no los cómics, pero sí la pintura, me gustaba mucho y miraba la cara en las pinturas... ¿qué hace un pintor cuando pinta a alguien?... Rembrandt ... ¿por qué hizo tantos autorretratos?, ¿qué quiere decir hacer un retrato de alguien? No existe, no se puede hacer un retrato de alguien porque hay una máscara, con la nariz, los pómulos,... si se quiere pintar lo que está detrás de la máscara, no se puede hacer y no es muy interesante, porque si arrancas la faz está la sangre, el hueso, la muerte... Cuando se hace el retrato de alguien, siempre hay un propio retrato... si yo hago tu retrato, ¿qué es lo que tú me aportas a mí?, ¿qué es lo que despiertas en mi persona si hago tu retrato" (<http://www.avant-comic.net/es/2009/dialogo-con/edmond-baudoin.html>). Interesan por cuanto que separan la autobiografía de la narración para centrarla en un problema de representación visual. Sus referentes no eran los otros cómics sino la obra pictórica.
 15. Este bucle ha sido reproducido por necesidades tipográficas en las citas del título a lo largo de estas páginas por el signo &.
 16. Spiegelman se refiere a esta forma de disponer las viñetas y de entender la página en el epílogo que incluye a su *Breakdowns*: "Llegué a la conclusión de que podía desordenar viñetas y secuencias después de dibujarlas siempre que empleara viñetas del mismo tamaño en una cuadrícula. Podía entrelazar recuerdos, fragmentos narrativos e ideas en distintos estilos para imitar el funcionamiento no cronológico de la mente. Me pareció que merecía la pena intentarlo, pero por desgracia entonces era un joven %@#%\$!! demasiado disperso para dibujar el material suficiente con que acabar de descubrirlo" (s. p.).
 17. Si bien es cierto que la primera publicación del *Retrato* de Spiegelman tuvo lugar en la revista *Virginia Quaterly Review*, como se ha dicho, conviene también no desaprovechar la oportunidad para hacer una rápida referencia a la nueva función narrativa que adquiere al ser incluida dentro

de la antología de *Breakdowns*. En ese nuevo contexto *El Retrato* aparece como texto inicial. En cierta manera se configura como un prólogo, un marco que sirve de explicación previa al resto de historias que le siguen. De este modo se entiende que reproduzca parte de ellas, tal y como lo haría un preámbulo explicativo. Cabría, además, relacionarlo en este sentido con el epílogo de la citada antología en la que Spiegelman hace un repaso de su trayectoria vital y artística. El colofón a ese epílogo lo componen esas seis viñetas que sintetizan al máximo el recorrido vital del autor. Tanto epílogo como el *Retrato* mezclan narración y recopilación visual de su obra para explicar al hombre que está detrás urdiendo la trama de su obra. La autobiografía arrastra, pues, al discurso del cómic y, también, al ensayístico hacia el territorio de lo propio.

Obras citadas

Fuentes:

- Abirached, Zeina. *Me acuerdo*. Madrid: Sins entido, 2009.
- Altarriba, Antonio y Kim. *El arte de volar*. Alicante: Ediciones del Ponent, 2009.
- B., David. *La ascensión del gran mal*. 6 vols. Madrid: Sins entido, 2001-2007.
- Baudoin, Edmond. *Éloge de la Poussière*. París: L'Association. 2001.
- Baudoin, Edmond y Tanguy Dohollau. *La diagonale des jours*. Éditions Apogée, 1995.
- Bechdel, Alison. *Fun Home A Family Tragicomic*. Londres: Jonathan Cape, 2006.
- Brainard, Joe. *Me acuerdo (I remember)*. Madrid: Sexto Piso, 2009.
- Calle, Ángel de la. *Diarios del festival*. Avilés: AAHA, 2006.
- . *Diarios del festival 2*. Avilés: AAHA, 2007.
- Clowes, Daniel. "Just Another Day". *Eightball 5*. Seattle: Fantagraphics, 1993. 17-20.
- Crumb, Robert. "The Many Faces of R. Crumb". *Complete Crumb 9*. Seattle: Fantagraphics, 2009. 21-22.
- . *Sketchbook*. 10 vols. Seattle: Fantagraphics, 1992-2005.
- Delisle, Guy. *Pyongyang*. Bilbao: Astiberri, 2006.

- . *Crónicas birmanas*. Bilbao: Astiberri, 2008.
- Gallardo, Miguel y Paco Roca. *Emotional World Tour*. Bilbao: Astiberri, 2009.
- Gloeckner, Phoebe. *Diario de una adolescente*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, 2007.
- Green, Justin. *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*. Berkeley: Last Gap, 1972.
- Kochalka, James. *American Elf. Un diario en viñetas de James Kochalka del 26 de octubre de 1998 al 22 de octubre de 1999*. Barcelona: Apa-Apa Comics, 2008.
- Neaud. Frabice. *Diario (1)*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, 2005.
- . *Diario (2)*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, 2006.
- Pekar, Harvey. *American Splendor 2*. Nueva York, DC: Comics, 2006.
- Pekar, Harvey y Joyce Brabner. *Our Cancer Year*. Nueva York: Four Walls Eight Windows, 1994.
- Peeters, Frederik. *Píldoras azules*. Bilbao: Astiberri, 2004.
- Perec, Georges. *Me acuerdo (Je me souviens)*. Córdoba: Berenice, 2006.
- Roca, Paco. *Arrugas*. 3.^a ed. Bilbao: Astiberri, 2008.
- Satrapi, Marjane. *Persépolis*. 3.^a ed. Barcelona: Norma, 2007.
- Sacco, Joe. *Gorazde Zona Protegida: la guerra en Bosnia Oriental 1992-1995*. 2.^a ed. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2006.
- Sfar, Joann. *Harmonica*. París: L Association, 2002.
- . *Ukulélé*. París: L Association, 2003.
- . *Parapluie*. París: L Association, 2003.
- . *Piano*. París: L Association, 2003.
- . *Caravan*. París: L Association, 2005.
- . *Greffier*. París: Delocourt, 2007.
- . *Missionnaire*. París: Delocourt, 2007.
- . *Maharajah*. París: Delocourt, 2007.
- . *Croisette*. París: Delocourt, 2008.
- Spiegelman, Art. *Sin la sombra de las Torres*. Barcelona: Norma Editorial.
- . “Ace Hole. Detective enano”. *Breakdowns*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009. s.p.
- . *Retrato del artista como un joven %@&#! Breakdowns*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009. s.p.

- . *Maus*. 4.^a ed. Barcelona: Randon House Mondadori, 2008.
- Tatsumi, Yoshihiro. *Una vida errante*. 2 vols. Bilbao: Astiberri, 2009.
- Thompson, Craig. *Blankets*. Bilbao: Astiberri, 2004.
- . *Cuaderno de viaje*. Bilbao: Astiberri, 2006.
- Trondheim, Lewis. *La maldición del paraguas*. Madrid: Sins entido, 2007.
- . *El síndrome del prisionero*. Madrid: Sins entido, 2008.
- Ware, Chris. *The Acme Novelty Date-book. Sketches and Diary Pages in facsimile 1986-1995*. Montreal: Drawn and Quarterly, 2003.
- . *The Acme Novelty Date-book. Sketches and Diary Pages in facsimile 1995 2002*. Montreal: Drawn and Quaterly, 2007.

Estudios:

- Barthes, Roland. “El mensaje fotográfico”. 1961. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.1986. 11-27.
- Baudoin, Edmond.- “Encuentro internacional con Edmond Baudoin”. 25 de noviembre de 2010 <<http://www.avantcomic.net/es/2009/dialogo-con/edmond-baudoin.html>>
- Beaty, Bart. *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto, Buffalo, Londres: Toronto University Press, 2007.
- Canemaker, John. *McCay his Life and Art*. 2º ed. Nueva York: Harry N. Abrams, 2005.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University, 1996.
- Chute, Hillary. “An Interview with Alison Bechdel”. *Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 1004-1013.
- . “Temporality and Seriality in Spiegelman’s *In the Shadow of No Towers*”. *American Periodicals* 17.2 (2007): 228-244.
- Dayez, Huges. *La nouvelle bande dessinée*. Paris: Éditions Niffle, 2002.
- Davis, Rocío G. “A Graphic Self. Comics as autobiography in Marjane Satrapi’s *Persepolis*”. *Prose Studies* 27.1 (2005): 265-279.
- Farhm, Ole. “‘These Papers had too many memories. So I burned them’: Genealogical Remembrance in Art Spiegelman’s *Maus: A Survivor’s Tale*”. *The Graphic Novel*. Ed. Jan Baetens. Leuven: Leuven University Press, 2001. 61-78.

- Gálvez, Pepe y Norman Fernández. *Egoístas, egocéntricos y exhibicionistas: la autobiografía en el cómic. Una aproximación*. Colección Hermosos e Ilustrados, n.º 3. Gijón: Semana Negra, 2008.
- Gasca, Luis y Román Gubern. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Groensteen, Thierry. “Les petites cases du Moi: l’autobiographie en bande dessinée”. *Neuvième Art* 1 (1996): 58-69.
- Harvey, Robert C. *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University of Mississippi Press, 2005.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Kannenbergh, Gene. “I looked Just Like Rodolfo Valentino’: Identity and Representation in *Maus*”. *The Graphic Novel*. Ed. Jan Baetens. Leuven: Leuven University Press, 2001. 79-89.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2001.
- McGlothlin, Erin. “No Time Like the Present: Narrative and Time in Art Spiegelman’s *Maus*”. *Narrative* 11.2 (2003): 177-98.
- Miller, Ann. *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Miller, Nancy K. “Putting Ourselves in the Picture: Memoirs and Mourning”. *The Familial Gaze*. Ed. Marianne Hirsch. Hanover: University Press of New England, 1999. 51-66.
- . “Cartoons of the Self: Portrait of the Artist as a Young Murderer –Art Spiegelman’s *Maus*”. *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman’s “Survivor’s Tale” of the Holocaust*. Ed. Deborah R. Geis. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2003. 44-59.
- Miró, María Teresa. “La reconstrucción terapéutica de la trama narrativa”. *Monografía de Psiquiatría* 17.3 (2005): 8-17.
- Rifkind, Candida. “Drawn from Memory: Comic Artist and Intergenerational Autobiography”. *Canadian Review of American Studies/ Revue canadienne d’études Américaines* 38.2 (2008): 399-427.
- Screech, Matthew. “Autobiographical Innovations: Edmond Baudoin’s *Éloge de la poussière*”. *European Comic Art* 1.1 (2008): 57-84.

- Shklovski, Victor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. Madrid: Siglo XXI. 2004. 55-70.
- Smith, Sidonie, y Julia Watson. *Reading Autobiography. A Guide for interpreting Life Narratives*. 2ª ed. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2010.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Tal, Kali. *Words of Hurt. Reading the Literatures of Trauma*, Nueva York, Cambridge University Press, 1996.
- Tan, Ed S. “The Telling Face in Comic Strip and Graphic Novel”. *The Graphic Novel*. Ed. Jan Baetens. Leuven: Leuven University Press, 2001. 31-46.
- Versaci, Rocco. *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*. Nueva York: Continuum Books, 2007.
- Versluys, Kristian. “Art Spiegelman’s *In the Shadow of No Towers*: 9/11 and the Representation of Trauma”. *Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 980-1003.
- Watson, Julia. “Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel’s *Fun Home*”. *Biography* 31.1 (2008): 27-58.
- Whitlock, Gillian. “Autographics: The Seeing ‘I’ of the Comics”. *Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 965-79.
- Whitlock, Gillian, y Anna Poletti. “Self-Regarding Art”. *Biography* 31.1 (2008): v-xxiii.
- Witek, Joseph. *Comic Books as History: The Narrative of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.
- . *Art Spiegelman: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitol, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo

OSWALDO ZAVALA

College of Staten Island
City University of New York
2800 Victory Blvd. 25-107
Staten Island, NY 10301
EEUU
oswaldo.zavala@csi.cuny.edu

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2010
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2010

En el momento de su publicación en 1996, *El arte de la fuga* de Sergio Pitol (nacido en México 1933) reconfiguró la escritura autobiográfica en México con la misma intensidad que en su momento produjo la lectura de *Ulises criollo* (1935) de José Vasconcelos. “En una constante oscilación” entre la simultánea condición de espectador y actor de sus memorias reconstruidas, a decir de un crítico (Bradú 107), Pitol sorprendió a sus lectores habituados a sus novelas y cuentos¹ con un texto autobiográfico disperso y en apariencia carente de cualquier rigor o lógica estructural. Leído con mayor atención, el primer libro de memorias de Pitol inaugura un periodo de reflexión en su obra que termina por dislocar la definición misma de escritor latinoamericano en relación no sólo con la tradición nacional que lo enmarca, sino, como discutiré en lo que sigue, con el legado general de occidente. El subtítulo de la primera sección de *El arte de la fuga*, “Todo está en todas las cosas”, anuncia las estrategias textuales de su discurrir autobiográfico: al mismo tiempo reflexión vitalista de su memoria como inventario de su experiencia literaria, el texto de Pitol funde vivencias de tiempo y espacio específicos con los momentos cruciales en que lee y en más de un modo *aprehende* la cultura occidental. Justo en el cruce entre vida y literatura comienza a construirse su peculiar poética autobiográfica.

Permítaseme primero una breve digresión contextual: en un artículo sobre la naturaleza del retrato, Alfonso Reyes dictamina que el retratista, in-

merso en el flujo del tiempo, intenta capturar la esencia última del sujeto retratado. Reyes recuerda a Valle Inclán maravillado por el arte de Velázquez: “El accidente desaparece, queda la esencia. Velázquez no pinta lo que pasa, sino lo que perdura” (Reyes 1940, 324). Contra la búsqueda de una “mística” (Reyes 1940, 324) en Valle-Inclán, Reyes anota que Sócrates hurga en el retrato una verdad última: no lo que perdura debido a un valor intrínseco de verdad, sino lo que *debe* perdurar por ser condición representativa de lo que fue. Reyes opone así la mística (Valle-Inclán) contra la moral (Sócrates). Encima de ambas posibilidades del retrato, sin embargo, el pensador mexicano advierte una ulterior: el tiempo y su efecto de posteridad, de finitud, en el sujeto retratado.

Cuando el hombre se acerca a un peligro de muerte, como si la conciencia quisiera enriquecerse por compensación al saber que se acerca el término, se echa de un golpe sobre todo su caudal, sobre el pasado, y lo condensa en la memoria vertiginosa de un solo instante. Cuando el hombre se acerca a su retrato, se diría que en la mente artística [...] tiene que operarse bruscamente una condensación pareja, con vistas a la posteridad. En cierto modo, el retrato es un peligro de muerte. (Reyes 1940, 325)

Confrontado por la muerte, el retrato se condensa y se despega de su fuente (es decir, la vida del retratista) para convertirse, según Reyes, en paradigma, en abstracción, en hecho estético que trasciende, o intenta trascender, las condiciones de su origen: “La expresión artística ofusca el pretexto real que la provoca. El retrato se desprende de su modelo, como el edificio de su andamio y echa a vivir por cuenta propia” (326).

En las letras latinoamericanas, el retrato autobiográfico ha corrido una suerte análoga en coyunturas históricas muy precisas. Desde la “Respuesta a Sor Filotea” (1691) de Sor Juana Inés de la Cruz a las memorias de Fray Servando Teresa de Mier, el terreno es inestable y opresivo. El sujeto discurre sobre la frágil consolidación de su individualidad y analiza con ojo clínico su entorno sociopolítico, para terminar siempre deseando trascenderlo. Luego de las guerras de independencia y aniquilado el poder colonial, la autobiografía se convierte en el modelo depositario de la nación. Me refiero aquí al espacio textual sobre el cual se reflexiona de un modo subjetivo sobre las disyuntivas de la incipiente modernidad latinoamericana, como fue el caso paradigmático de los *Recuerdos de provincia* (1850) de Domingo Faustino Sarmiento en Ar-

gentina, acaso el reverso intimista de su seminal *Facundo: civilización y barbarie* (1845). Pero la dicotomía entre el retrato (el texto) y el modelo subjetivo (el autor), como en los casos de Sor Juan y Fray Servando, se mantiene irresuelta.

En la tradición mexicana moderna, el libro más emblemático de esta secuencia es sin duda *Ulises criollo*. Lo mismo programa individual del ciudadano modelo que metáfora de un fallido proyecto de nación, esta autobiografía sintetiza y cancela todos sus precedentes. Más allá de la tiranía colonial y las dinámicas de poder entre subalternos, después de las fisuras irreparables de las naciones de reciente invención, José Vasconcelos encarna la desolación de quien asume la conciencia plena de la modernidad: la imposibilidad de un sueño occidental que jamás pudo trasplantarse a América. Asumida la extraña condición de otredad, el modelo de Vasconcelos encuentra una solución en el reclamo de ciudadanía universal de Alfonso Reyes,ⁱⁱ cuando esa universalidad, sin embargo, es entendida en términos puramente occidentales para el grupo de intelectuales que formaron parte del Ateneo de la Juventud.ⁱⁱⁱ

La segunda mitad del siglo XX, sin embargo, verá la radicalización y agotamiento de este concepto universalmente europeo. En la escritura autobiográfica, *El arte de la fuga* es en México el capítulo final de esa disolución: la acción del ciudadano americano que no reclama una ciudadanía universal, sino que más bien se dedica a *experimentarla*. Propongo releer este libro de ensayo autobiográfico como el retrato de la tradición occidental que al momento de su ocaso se condensa en la abstracción para devolver al lector no la esencia mística ni la moral europea, sino el hecho estético de una práctica cultural al borde de su posteridad. Penetrada por la alteridad de un escritor exógeno que subvierte sus dinámicas, *El arte de la fuga* deconstruye lo que hasta entonces había sido entendido en México como estrictamente occidental. En este libro, prefigurado en la bibliografía de Pitol por la colección de ensayos literarios *La casa de la tribu* (1989), el reclamo de Alfonso Reyes es llevado a sus últimas consecuencias: el narrador se embarca en un dilatado viaje y conversa con ciudadanos de múltiples países y sus distintas formas de ser occidental, traduce, se admira, enjuicia, se pierde, agrade, se hace escuchar, comprende, se comunica mal y en su periplo de más de veinte años su condición criolla pierde densidad al igual que la medida occidental de sus interlocutores. Su permanente fuga, literaria y biográfica, como discutiré más adelante, devuelve la complejidad de los grises a la polaridad histórica que separa a Latinoamérica de Europa. Pero al caer el andamio, como advertía Reyes, prevalece el hecho estético y no el modelo inicial. El retrato de occidente que construye Pitol en su

libro debe por fuerza excluir a la tradición hasta volverla irreconocible, hasta hacerla *otra*. Pitol hace una síntesis de occidente que, en el sentido reyesiano más radical, trasciende a sus partes. El todo deviene en *otro* que emana de la mirada mexicana de occidente sólo posible en las páginas del libro.

DE VASCONCELOS A PITOL

En su estudio sobre la escritura autobiográfica hispanoamericana, Sylvia Mollay lee el *Ulises criollo* como el vehículo a través del cual José Vasconcelos se crea “un periodo para ajustar cuentas” que le permite articular “la imagen no de un hombre que algún día podría ser presidente, sino de un hombre que hubiera podido serlo si su país hubiera obrado con sensatez” (249). En su fracaso político como candidato a la presidencia, derrotado en 1929 por el proyecto que instalará el más fuerte discurso nacionalista en el país,^{iv} Vasconcelos intenta la reconfiguración de su identidad como un ejemplo de la voluntad nietzscheana y como interlocutor legítimo del más avanzado pensamiento occidental de su época, crítico y superador de la corriente positivista que combatió junto con los demás miembros del Ateneo de la Juventud. Vasconcelos dedica varias páginas a discutir una teoría del conocimiento que congregara distintas disciplinas bajo una explicación ontológica y cristiana del ser. Como ha señalado José Ramón Ruisánchez, las memorias de Vasconcelos “son la cura que se propone ante el fracaso, el trabajo de duelo ante su propia muerte política, que escribe durante el largo exilio” (118). Pero su legado, como Vasconcelos anota en *Ulises criollo*, se ve interrumpido por la reincidencia ancestral de la “violencia ritual” de Tenochtitlán que según él movió a Victoriano Huerta hacia la traición y el asesinato de Francisco I. Madero, el efímero presidente que había forzado la renuncia de Porfirio Díaz en 1911 y que había ganado la primera elección presidencial libre luego de tres décadas de dictadura. Suscribiendo la disyuntiva entre civilización y barbarie instigada por Sarmiento, para después convertirla en una disputa entre el legado cristiano europeo y la civilización azteca (como si fuese la única del mundo precolombino mexicano), Vasconcelos dictamina no sin un sesgo clasista:

Desde el principio nuestra sociedad padece la periódica invasión de la barbarie del campo sobre los centros de cultura que se forman en la ciudad. Cada revolución ha sido desencadenamiento salvaje que arrasa el transplante europeo penosamente cultivado por mestizos y criollos. (371)

Una sección de *El arte de la fuga* sirve también de introducción a las nuevas ediciones del *Ulises criollo* editadas por Porrúa. En ese texto, Pitol narra su primera lectura adolescente y su subsecuente relación con la obra de Vasconcelos que sirve a la vez como uno de los momentos clave de su formación literaria. Pitol no esconde sus reparos ante los prejuicios europeizantes y racistas que encuentra en esas páginas, pero también se fascina por la insólita movilidad de Vasconcelos, la imparabable ubicuidad de sus intereses políticos ligados a los intelectuales. Escribe Pitol:

Aventurándose durante días y días por los más riesgosos senderos de la Sierra Madre, huyendo de sus enemigos, siempre al borde de sucumbir a una celada, hasta cruzar el río Bravo y saber que, por el momento, la vida estaba salvada, y encontrarlo casi de inmediato en la biblioteca de San Antonio, Texas, reuniendo materiales para su *Estética* y unas semanas después, en París, asistiendo al histórico estreno de *La consagración de la primavera*, de Stravinski. Tal era su vida y eso resultaba prodigioso, que conspirara un día a favor o en contra de Pancho Villa para en el capítulo siguiente saberlo estudiando a Plotino o a Pitágoras en Nueva York, o recorriendo las salas del Museo Metropolitano después de repasar aplicadamente su Burckhardt para mejor comprender a los pintores italianos del Renacimiento. (281-82)

Esta descripción es desde luego aplicable a la vida y obra de Pitol. *El arte de la fuga* es el primer libro de lo que Pitol llama “trilogía de la memoria” y que incluye los textos también autobiográficos *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005).^v *El arte de la fuga* se divide en tres secciones “Memoria”, “Escritura” y “Lecturas”, que Juan Villoro lee, en la introducción, “como un *crescendo* narrativo” de genealogía borgeana. Pitol recuerda en retrospectiva la composición del libro en *El mago de Viena* y lo llama “una *summa* de entusiasmos y desacralizaciones que a medida que transcurre se convierte en resta” (479). Este recorrido pronto asume la metáfora de la fuga, que Pitol formaliza como una poética en la que vale la pena extenderse:

Los manuales clásicos de música definen la fuga como una composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon, es decir, la posibilidad de establecer una forma medida entre la aventura y el orden, el instinto y la matemática, la gavota y

el mambo. En una técnica de claroscuro, los distintos textos se contemplan, potencian y deconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es la relativización de todas las instancias. Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión los personajes que por años me sugirieron el elenco que puebla mis novelas, me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje casi único, lo que tuvo mucho de placentero pero también de perturbador. ¿Qué hacía yo metido en esas páginas? Como siempre la aparición de una Forma resolvió a su modo las contradicciones inherentes a una Fuga. (479-480)

Por medio de este peculiar concepto de la “fuga” Pitol no sólo se revela a sí mismo secretos resguardados por la memoria, sino que reconsidera los caóticos encuentros y exóticos escenarios que propulsaron los andamios de su obra narrativa. De sus interminables conversaciones con Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco en la ciudad de México del medio siglo, Pitol se aventura en décadas errantes como traductor, diplomático y simple viajero por Europa oriental y occidental. Se encuentra con escritores como Antonio Tabucchi, a quien, por nerviosismo, le impide intervenir en la conversación, acaparando la noche con el recuento del asesinato de Venustiano Carranza, mientras que horas antes había dejado a un taxista italiano explayarse a detalle y sin interrupciones sobre su vida diaria en compañía de su perra (123-124). En ese mismo viaje, Pitol neutraliza las expectativas de un joven estudiante de derecho italiano a quien termina dictando una cátedra de arte italiano renacentista, cuando inicialmente parecía que el estudiante recomendaría algunas piezas y museos al escritor mexicano. Con su conocimiento de la obra de Conrad y Mann, Pitol se gana la charla y la cooperación de Jerzy Andrzejewski, cuya novela *Las puertas del paraíso* traducía por encargo (255). Lo mismo recorre los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós (207) que reivindica los cómics del cartonista Gabriel Vargas, autor de *La familia Burrón* (250). De San Francisco a México, luego a Madrid, Praga y Mojácar, comparte sus entradas de un diario hipercosmopolita que da cuenta del proceso de escritura de su novela *El desfile del amor* (1984). Así, puede llegar a declarar a Varsovia, Praga y Budapest entre sus capitales culturales (169), pero también desestima la disyuntiva entre cosmopolitismo y nacionalismo. Contrario a la manera superficial en que durante la misma década de 1990 los escritores del “crack”^{vi} reactivaron la polémica de 1932 (Sheridan 2001) en la que Jorge Cuesta y el

grupo Contemporáneos^{vii} liquidaron la parte reaccionaria del fervor nacional, Pitol escribe:

Defiendo la libertad para encontrar estímulos en las culturas más varias. Pero estoy convencido de que esos acercamientos sólo son fecundos donde existe una cultura nacional forjada lentamente por un idioma y unos usos determinados. Donde nada hay o hay poco el avasallamiento es inevitable y lo único que se crea es un desierto de vulgaridad. (158)

La parte “Final” de la fuga lo regresa al contexto mexicano y, como observa Villoro, culmina con la clara politización de Pitol y su visión crítica del conflicto armado indígena que surgió en Chiapas en 1994. Allí advierte “el fortalecimiento de la sociedad civil” y la posibilidad cada vez más abierta de “plantear una discusión sobre racismo” (Villoro 2007, 321). La visión política de Pitol no esconde su raíz liberal, del mismo modo en que su tránsito deconstructivista de la cultura europea tampoco cancela su vocación occidental. Es en el momento de la escritura, en la articulación de una poética de ciudadanía a la vez global y personal, cuando Pitol resignifica las ansiedades (post)occidentales del escritor latinoamericano:

Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas. (42)

Desde el trabajo de Roberto Fernández Retamar —la dialéctica del “Calibán” americano que utiliza la lengua europea para intentar una emancipación epistemológica de su subjetividad colonizada— hasta los más recientes textos de Walter Mignolo —la reconsideración del legado postcolonial de la modernidad, entendida esta última como el proceso a través del cual Europa avanza “hacia la hegemonía mundial” (xviii)^{viii}—, el occidentalismo de pensadores como Alfonso Reyes y Octavio Paz ha sido sometido a examen. Cierta crítica académica ha conceptualizado la modernidad justamente como el proceso histórico que conllevó la fundación y desarrollo de las nuevas naciones latinoamericanas, la construcción de sus Estados modernos y la emergencia de sus centros políticos, culturales y económicos. Este proceso se concreta a partir de la institución de una dialéctica entre centro y periferia sobre la cuál se funda

lo que algunos llaman como el “mito” de la modernidad, siguiendo el trabajo, entre otros, de Enrique Dussel y Aníbal Quijano.^{ix} Esto es, una práctica postcolonial que convierte a los centros de producción cultural europeos en la meta de una evolución positiva y teleológica a la cual aspiran problemáticamente las naciones latinoamericanas, como se advierte, por ejemplo, en la obra de Sarmiento, Rodó y Darío. Nelly Richard observa desde esta perspectiva la idea de modernidad como la confirmación de “una posición de privilegio” (464) que tensa la relación hegemónica de Europa como centro y la rezagada condición de periferia latinoamericana enunciada desde ese mismo centro. Este análisis es propio de la crítica que en las últimas dos décadas del siglo XX se sumó a la noción de “postmodernidad” a partir de la desintegración de la Unión Soviética y el supuesto fin de las “narrativas maestras”, según lo concibió Jean-François Lyotard para luego ser popularizado hasta el hastío.^x Carlos Alonso, por citar un ejemplo representativo de esta corriente, estudia en *The Burden of Modernity* (1998) la “retórica” que desde fines del siglo XIX produjo textos ambiguos que manifestaban una ansiedad por la modernidad europea así como la búsqueda de la condición periférica que descalificaba esa ansiedad.

Más que continuar esta crítica, Pitol lleva a cabo una transformación radical en la manera en que el escritor mexicano contemporáneo puede relacionarse con la tradición occidental y la manera en que esta relación se problematiza como parte del continuo proceso de avances y retrocesos que distingue a las muy variadas elucubraciones de lo *nacional*, desde *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos hasta *El laberinto de la soledad* (1950) del propio Paz.^{xi} El ciudadano (post)occidental de Pitol no utiliza la lengua española sólo para agredir la herencia colonial, como pretendía Fernández Retamar: más bien se observa a sí mismo y se hace presente como el articulador de sus propias dinámicas culturales, con arbitrariedad espontánea en algunos casos, con premeditación en otros. Su condición americana, y alternativa a la europea, cede al cúmulo de lecturas, de relaciones personales, de gustos estéticos, de metas alcanzadas y fracasos estimulantes.

LA FUGA COMO SUBVERSIÓN SIMBÓLICA

En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu traza la historia del emergente campo literario francés como el proceso gradual que las figuras señeras de finales del siglo XIX pusieron en movimiento para garantizar una relativa autonomía de la clase intelectual ante los distintos aparatos de poder. Bourdieu recuerda,

entre otros, a Baudelaire como uno de los protagonistas centrales que a partir de una serie de subversiones simbólicas construye ese espacio alternativo a los discursos hegemónicos. Anota Bourdieu que Baudelaire “afirma su derecho a la consagración” entre los grupos vanguardistas y “también el derecho, e incluso el deber, que incumbe al detentor de la nueva legitimidad, de revertir la tabla de valores” (109). *El arte de la fuga* opera en forma decididamente análoga: durante una sesión de hipnosis que reconstruye como el vehículo de reconciliación con varios conflictos personales de su pasado, incluyendo la trágica muerte de su madre, Pitol explica la peculiaridad heurística de su proceso narrativo, tan intuitivo e inasible como su proyecto literario en general:

Desde siempre, desde el inicio, lo que había hecho era desperdigar una serie de puntos sobre la página en blanco, como si por azar hubieran caído en ella, sin relación visible entre sí; hasta que de pronto alguno comenzaba a extenderse, a dilatarse y a lanzar tentáculos en busca de los otros, y luego los demás seguían su ejemplo: los puntos se convertían en líneas que corrían por el papel para encontrar a sus hermanas, fuera para subordinarlas o servirles, hasta que aquel conjunto inicial de puntos solitarios se transformaba en una figura cada vez más compleja, intrincada, con oquedades, pliegues, reticencias, desvanecimientos y oscuros fulgores. Eso era mi escritura o, al menos, el ideal de mi escritura. Podría haber añadido, pero me contuve, que mi exposición podía ser el reflejo de una manera específica de concebir la literatura, o bien, que esa aparente pérdida de dirección sobre el lenguaje había creado en mí una segunda naturaleza de la que no podía evadirme. (103-04)

Si la inseguridad y el titubeo del proyecto son subrayados por Pitol como aspecto esencial de su procedimiento, esto podría explicarse también por la condición misma del simbólico gesto subversivo que está llevando a cabo en la tradición literaria del México contemporáneo. Mientras que muchos de los escritores de su generación se propusieron agendas sociopolíticas claramente delineadas en la estructuración de sus proyectos literarios —aquí la obra de Carlos Fuentes como el ejemplo más representativo—, Pitol avanza con una tensión e incertidumbre que según Bourdieu son propias del “artista herético” (111) que como Baudelaire desestabiliza todas las prácticas y convenciones literarias de su época.

Para entender la forma en que esta dinámica afecta a la escritura autobiográfica, me remito ahora al conocido estudio sobre el género de José María Pozuelo Yvancos:

La escritura autobiográfica, en su intento por recuperar el aliento originario y el sentido testimonial de su valor conativo, establece no sólo una relación hombre determinado-escritura, sino sobre todo una relación hombre-voz, en su dimensión de presencia actualizada constantemente. (84)

El arte de la fuga presenta también las dicotomías propias de la voz autobiografiada que busca recuperar ese “aliento originario” del formalismo convencional con el que se estudia el género. Gradualmente, sin embargo, el sujeto articulador de gestos subversivos rompe con las estructuras anticipadas de la escritura autobiográfica y se reconoce como el ciudadano activo de una nación transcontinental imaginada de un modo análogo a la manera en que Benedict Anderson estudia la formación de los nacionalismos. Inserto entonces en un hipotético conjunto de la producción literaria de todos los países occidentales, el hombre-voz de Pitol habita una identidad cultural compartida por la comunidad intelectual y en particular por ciudadanos multiculturales que, como él mismo, transitan de una tradición a otra sin la mediación de traducciones, agentes editoriales o diplomáticos, estableciendo diálogos horizontales con interlocutores que reducen su condición de extranjero a una mera circunstancia política. En ese sentido, *El arte de la fuga* también pone en tensión el pacto autobiográfico que describe Philippe Lejeune: Pitol autor, narrador y personaje son parte del mismo proceso desarticulador de la fuga y es en parte la imposibilidad de autoidentificación plena lo que le permite acercarse al legado occidental desde un lugar de enunciación que es siempre *otro*. Guillermo Sheridan se explica así la inusual “simbiosis” entre persona y obra:

Como su literatura, la persona de Pitol es una refinada suma de caprichosa erudición, vivísimo caos, ingeniosa melancolía, ácida hilaridad. Pasa Sergio por la vida como por su prosa: hecho un manojito de nervios y prisas, dejando un relente de niebla tropical y aduanas esclavas; a su paso la calle se convierte en rambla o perspectiva, bajo su mirada proliferan los Jlestakovs y los Chichikovs y se engendra uno que otro Raskolnikov; si los escucha uno de cerca, sus casimires suenan a bolero y a Smetana. (Sheridan 1994, 263)

El arte de la fuga debe entenderse así no como un simple juego retórico de asociaciones inesperadas, sino como un complejo y gradual proceso de desarticulación de la visión occidentalista latinoamericana que se introduce en el siglo XX desde la obra de Jorge Luis Borges y cuyas resonancias pueden encontrarse también en la ensayística de escritores de su misma generación, especialmente en la extensa bibliografía de Carlos Monsiváis.

El proyecto diseñado por Pitol, al igual que la obra de Borges y Monsiváis, podría entonces estructurarse como un ejemplo de las dinámicas del campo de producción cultural occidental que describe Pascale Casanova en lo que ella denomina como la “república mundial de las letras”. Este acercamiento sociológico, basado en las teorías de Bourdieu, propone la existencia de un centro de legitimación del capital simbólico ubicado en París. La meta última de la literatura mundial, París es añorado por escritores de lenguas “minoritarias” que buscan allí su carta de naturalización occidental por medio del reconocimiento de los círculos intelectuales parisinos, como lo fue el caso de Borges, según explica Casanova, a pesar de pertenecer a “espacios literarios indigentes” (280). El texto desestabilizador de Pitol subvierte este modelo con un sujeto que, como hemos visto, habita distintos centros de producción y legitimación cultural que compiten con la autoridad de París recuperando las estrategias borgeanas que el estudio de Casanova pasa por alto. Desde la ciudad de México, Barcelona, Praga, Varsovia y Moscú, Pitol realiza un efectivo descentramiento de las capitales occidentales, normalizando su tránsito como agente al mismo tiempo autónomo y adscrito a sus muy diversas prácticas culturales.

Libros como *El arte de la fuga* perpetran un vaciamiento del anclaje nacional que asume el discurso y la circunstancia política e histórica de Vasconcelos. Cancela también la ansiedad de ser contemporáneos de todos los hombres que desde Alfonso Reyes a Octavio Paz había sido el mecanismo impulsador de la modernidad mexicana, la meta inalcanzable que acusa con su ausencia la condición fallida del Estado-Nación y su cultura. Entendido así, *El arte de la fuga* deja atrás la cortés petición castiza con la que Reyes solicita al “tribunal de pensadores internacionales” —es decir, a Europa— “reconocernos^{xii} el derecho a la ciudadanía universal” (Reyes 1936, 342) para ser el elemento de apertura del campo literario nacional que explica la aparición de libros de autobiografía intelectual continuadores del proyecto de Pitol, como *Entre paréntesis* (2004) de Roberto Bolaño y *De eso se trata* (2007) de Juan Villoro, por mencionar dos de los más visibles en la actualidad. Si al margen de

esta corriente, autobiografías intelectuales como *En esto creo* (2002) de Carlos Fuentes y *Mentiras contagiosas* (2008) de Jorge Volpi, resultan irrelevantes, esto se debe a la imposibilidad de los sujetos de enunciación de ambos libros por superar la dialéctica del occidentalismo que desde sus dos extremos polarizantes —nacionalismo y cosmopolitismo— opera en forma análoga e irresoluta a partir de la ya mencionada polémica que confrontó al grupo Contemporáneos con los cenáculos de 1932. Escribir, con Pitol, bajo el signo de la fuga, no implica tampoco reactivar el debate a favor del cosmopolitismo: se trata más bien de transitar horizontalmente dentro de una nueva república intelectual que desmantela las jerarquías culturales y normaliza la condición exógena y supuestamente minoritaria del escritor latinoamericano. En la búsqueda de la modernidad mexicana y su occidentalización siempre postergada, la fuga convierte en obviedad el desenmascaramiento de los discursos nacionalistas que Roger Bartra o Claudio Lomnitz han llevado a cabo para descubrir las redes históricas de las más perversas inercias políticas en México. Más que una solución u otra salida del laberinto, *El arte de la fuga* cierra el debate occidentalista que divide a cosmopolitas y nacionalistas, revierte toda posibilidad de verticalidad de la cultura y “se desprende de su modelo” como conjeturaba Alfonso Reyes sobre la naturaleza del retrato. Es decir: reconfigura la naturaleza misma de la subjetividad autobiográfica que ya no busca la presencia unívoca de su voz, sino la libertad de su dispersión. *El arte de la fuga* cohabita y descentra las distintas capitales de producción simbólica y antes que la fijación de las tradiciones, transcurre, se disemina, se adhiere a la intermitencia, al vaivén, se aleja oblicua y vuelve a comenzar.

Notas

1. Ganador del Premio Cervantes en 2005, la bibliografía de Pitol es vasta y ampliamente reconocida. Entre sus principales obras narrativas se destacan: *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988), *Vals de Mefisto* (1989) y *La vida conyugal* (1991).

2. Me refiero, desde luego, al conocido artículo “Notas sobre la inteligencia americana” de Alfonso Reyes, que discutiré más adelante.
3. El Ateneo de la Juventud se fundó el 28 de octubre de 1909 y reunió a escritores como Antonio Caso, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y el propio José Vasconcelos. El grupo se distinguió como el núcleo intelectual que se opuso abiertamente a la corriente de pensamiento positivista que imperaba durante la dictadura de Porfirio Díaz y que tuvo su fin meses después del estallido de la Revolución Mexicana, el 20 de noviembre de 1910.
4. Me refiero al grupo político que encabezó Plutarco Elías Calles con la creación del Partido Nacional Revolucionario, que años después se convierte en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual ocupó la presidencia en México consecutivamente hasta 2000.
5. Más recientemente, Pitol publicó *Una autobiografía soterrada (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)* (2010) que puede leerse como coda o epílogo de su trilogía autobiográfica. Por cuestiones de espacio y por lo poco que agregaría a la presente investigación, he preferido no abordar este breve libro.
6. El grupo “crack” se dio a conocer como tal en 1996 con la lectura del “manifiesto crack” que en esencia suscribía la tradición cosmopolita de Latinoamérica contra el agotamiento del realismo mágico entre los epígonos de Gabriel García Márquez. Aunque con frecuencia también se asocia al grupo con otros escritores, el manifiesto fue firmado por Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi.
7. Agrupados en torno a la revista *Contemporáneos* (publicada entre 1928 y 1931), el grupo incluyó a Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza y Salvador Novo.
8. Todas las traducciones son mías a menos que se indique otra fuente.
9. Para una actualización de la perspectiva postcolonial, ver Moraña, Dusel y Jáuregui 2008.
10. Esta tendencia adquirió densidad con la lectura de la modernidad como el advenimiento de una lógica capitalista resquebrajada por medio de la fenomenología de la postmodernidad según la anota Fredric Jameson (1991). Jameson publicó las tesis centrales de este libro desde mediados de 1980 en distintas revistas académicas.

11. Si bien es preciso señalar aquí las limitaciones conceptuales de lo *nacional* en *El laberinto de la soledad*, es igualmente importante recordar que la obra de Paz resulta esencial para las subsecuentes generaciones de escritores mexicanos y su relación con occidente. Pienso por supuesto en los escritos de Paz sobre tradición y modernidad, su periodo en la India y aún sus intervenciones políticas desde la corriente democrática liberal que enfatizó en sus últimos años de vida.
12. El texto original, publicado en 1936 en la revista *Sur*, aparece el verbo en imperativo, en la forma de vosotros. Así ha sido reimpresso en algunas ediciones de las obras completas por el Fondo de Cultura Económica. En las más recientes reimpresiones de *Última Tule*, el verbo ha sido cambiado al indicativo en la forma de nosotros: “reconocednos” se lee ahora como “reconocemos”. La cita del texto de Reyes en el presente ensayo proviene, como se indica en la bibliografía, de la antología *El ensayo mexicano moderno* editada por José Luis Martínez. Este último anota que tomó “Notas sobre la inteligencia americana”, con el verbo en el imperativo original, de una edición de *Última Tule* publicada por Imprenta Universitaria en 1942.

Obras citadas

- Alonso, Carlos. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York: Oxford U.P., 1998.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 2006.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Ediciones Sin Nombre y Conaculta, 2002.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. 1992. Paris: Seuil, 1998.
- Bradú, Fabienne. “El arte de la fuga”. *Vuelta* 241 (1996): 106-07.

- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard, 2004.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Editorial Diógenes, 1971.
- Fuentes, Carlos. *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, North Carolina: Duke U.P., 1991
- Lomnitz, Claudio. *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space*. Berkeley: University of California, 1992.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Mignolo, Walter. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Molloy, Sylvia. *Acto de Presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE-Colegio de México, 1996
- Moraña Mabel, Enrique Dussel, y Carlos A. Jáuregui, eds. *Coloniality at Large: latin America and the Postcolonial Debate*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1950. México: FCE, 1999.
- Pitol, Sergio. *Domar a la divina garza*. México: Era, 1988,
- . *El desfile del amor*. México: Era, 1984.
- . *La vida conyugal*. México: Era, 1991.
- . *Trilogía de la Memoria (El arte de la fuga, 1996; El viaje, 2000; El mago de Viena, 2005)*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Una autobiografía soterrada (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. México: Almadía, 2010.
- . *Vals de Mefisto*. México: Era, 1989.
- Pozuelo, Yvancos. José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. 1934. México: Espasa-Calpe, 1986.
- Reyes, Alfonso. “Parrasio o de la pintura moral”. 1940. *El ensayo mexicano moderno*. Ed. José Luis Martínez. México: FCE 1995. 312-330.
- . “Notas sobre la inteligencia americana”. 1936. *El ensayo mexicano moderno*. Ed. José Luis Martínez. México: FCE 1995. 332-342.
- Richard, Nelly. “Postmodernism and Periphery”. *Postmodernism: A Reader*. Ed.

- Thomas Docherty. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1993. 463-470.
- Ruisánchez, José Ramón. “Vasconcelos con Gorostiza: Odisea y muertes del Yo en el México posrevolucionario”. *Sociocriticism* 22.1-2 (2008): 103-26.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . “Sergio Pitol: específico radical”. *Tiempo cerrado, tiempo abierto: Sergio Pitol ante la crítica*. México: Era y UNAM, 1994. 263-266.
- Vasconcelos, José. *Ulises criollo*. 1935. México: Porrúa, 2003.
- Villoro, Juan. “Cantera de la memoria”. Sergio Pitol. *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama, 2007. 17-24.
- . *De eso se trata*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Volpi, Jorge. *Mentiras contagiosas*. México: Páginas de Espuma, 2008.

RESEÑAS REVIEWS

Bécquer, Gustavo Adolfo

Rimas y Leyendas. Ed. Rosa Fernández Urtasun. Madrid: Editex, 2009. 166 pp. (ISBN: 978-84-9771-546-1)

La colección “El caldero de oro” pretende reunir algunas de las grandes obras de la literatura española en ediciones didácticas realizadas por especialistas de la materia bajo la coordinación de Ignacio Arellano. Está destinada en primer lugar a alumnos y profesorado de Secundaria y Bachillerato, pero también resultará útil a estudiosos interesados en la literatura española de todos los tiempos. Cuenta por el momento con la publicación de tres volúmenes: el primero fue *El Caballero de Olmedo*, al que siguió *Poesía del Siglo de Oro (antología)* y el más reciente *Rimas y Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer.

La edición de *Rimas y Leyendas* ha sido preparada por Rosa Fernández Urtasun, profesora de literatura espa-

ñola moderna y contemporánea en la Universidad de Navarra. Fernández Urtasun, que ya ha publicado otras ediciones divulgativas de obras de Bécquer (*Leyendas: antología*, 2002 y *Gustavo Adolfo Bécquer: guía de lectura*, 2007), recoge en esta ocasión las *Rimas* del escritor sevillano y algunas de sus *Leyendas*.

La editora incluye un apartado introductorio no muy extenso pero completo, puesto que ofrece varios puntos clave para la correcta interpretación de las obras compiladas. Después de realizar un oportuno resumen de la vida y obra de Bécquer, analiza las principales características de las *Leyendas* y de las *Rimas* del autor con el fin de facilitar la lectura y la comprensión de estos textos.

La figura del sevillano ha llamado la atención a numerosos críticos por situarse en un lugar indeterminado entre dos grandes movimientos; así, muchos lo han juzgado como román-

tico, mientras que otros han preferido caracterizarlo como un renovador modernista.

En las *Leyendas* están presentes muchos de los rasgos del Romanticismo (los espacios típicos, el afán por rescatar los relatos de la tradición oral transmitidos de generación en generación, los protagonistas escogidos, etc.), pero, como apunta Fernández Urtasun, Bécquer desarrolla una de las facetas de este movimiento que a pesar de haber sido muy tratada por el Romanticismo inglés y alemán, había sido desatendida en España: el intimismo. Esto se muestra en las descripciones de carácter fragmentado, vago e indefinido de los espacios, los personajes y en concreto de la mujer. Con respecto a la figura femenina, la editora apunta con acierto que si bien aparece la mayor parte de las veces como un ser caprichoso y perverso o con un trasfondo negativo, estas son imágenes que no deben relacionarse necesariamente con la visión del autor sino que más bien tienen que considerarse como tópicos en la tradición literaria española. Estas puntualizaciones son relevantes en lo que respecta al comentario realizado sobre las *Leyendas* de Bécquer. Además, la editora dedica un apartado a hablar de la fusión entre la historia y la leyenda, es decir, entre lo histórico y popular por un lado, y lo fantástico y onírico por otro. Asimismo, se analizan los

temas de la mujer y el amor y se señala su identificación y la imposibilidad de personalización de ese sentimiento que resulta ideal para el autor. También se tienen en cuenta en esta introducción los elementos que contribuyen a la creación de atmósferas en las *Leyendas* (los espacios, la dimensión religiosa, las descripciones, etc.). Del mismo modo, se incluye un análisis de la estructura de las composiciones y se anotan los principales rasgos del estilo del literato, entre los que destaca la sencillez de su expresión. Es laudable que la editora ejemplifique la mayoría de los rasgos o temas mencionados con las *Leyendas* que recoge en su edición, a saber: *El monte de las ánimas* y *El rayo de luna* (leyendas sorianas), *La ajorca de oro* y *El beso* (leyendas toledanas), *Maese Pérez el organista* (leyenda sevillana), *El miserere* y *La cueva de la mora* (leyendas navarras), *La mujer de piedra* y *Los ojos verdes*. Por otro lado, puesto que no todas las ediciones incluyen la "Introducción Sinfónica" escrita por Bécquer en el *Libro de los gorriones*, es importante señalar que Rosa Fernández Urtasun sí la recoge en su edición, por el interés que tiene la explicación que da acerca del proceso de creación de sus obras.

A propósito de las *Rimas* de Bécquer, Fernández Urtasun recuerda el problema del orden de los poemas: por un lado está la disposición que dio

Bécquer a sus poemas en el *Libro de los gorriones* y por otro se encuentra la que concibieron los amigos del autor teniendo en cuenta la unidad de manera temática. En esta edición se opta por una doble numeración que aúne ambos criterios: en números arábigos para la ordenación de sus amigos y en romanos para el orden del *Libro de los gorriones*. Es relevante que la editora opte por considerar al escritor como un autor moderno con respecto a los escritores del Romanticismo. Muchos manuales lo han incluido en el Postromanticismo pero como señala de manera acertada Fernández Urtasun, sus *Rimas* marcan sin duda un antes y un después en la poesía española, puesto que con ellas se adentra en una corriente que ya en aquella época recorría Europa: el Simbolismo. Así pues, la obra lírica del autor sevillano constituiría el comienzo de este movimiento en España y le convertiría, además, en un punto de referencia decisivo para la trayectoria de la lírica moderna. En Bécquer no se puede hablar de ese dominio de la palabra de los románticos que creaban poemas complejos, largos, retóricos, grandilocuentes y de exhibición técnica; al contrario, él prefiere hablar en la intimidad y además se encuentra con que la palabra, su instrumento de trabajo, le resulta insuficiente. Esta inefabilidad se relaciona con una mirada fragmentada sobre el mundo, un

aspecto que es analizado en esta introducción. Del mismo modo, el amor, que en muchos casos aparece como un sentimiento dudoso, y la propia reflexión sobre la poesía son temas muy recurrentes en la poesía de Bécquer y, por ello, se explican en este apartado. Por último, se trata el estilo de las *Rimas* que se ve influido por la literatura clásica, la literatura popular, el romancero y el Romanticismo. Así, la poesía del sevillano, breve y sencilla, está dotada de un tono contenido y muy lírico, tal y como indica la editora al acabar su introducción. La bibliografía recomendada es pertinente puesto que en ella se recogen algunas ediciones de las obras del autor y varios estudios de críticos importantes de la literatura española que pueden ser útiles para ampliar información y para adentrarse en el mundo de la crítica literaria.

Debido al carácter didáctico de la colección “El caldero de oro”, se incluye al final de *Rimas y Leyendas* un amplio número de actividades que permiten a los alumnos trabajar comprensión lectora, métrica, retórica, comentario de textos literarios; conocer algo sobre mitología o sobre personajes centrales de la tradición literaria o religiosa; comprobar la gran influencia de Bécquer en otros escritores posteriores; analizar tanto en las *Rimas* como en las *Leyendas* los temas principales (el amor, la muerte, la

mujer, la música, etc.); reflexionar sobre los rasgos románticos de alguno de los textos, etc. Se incorpora también una lista con las principales páginas web en las que los lectores podrán hallar información y materiales útiles para la realización de las actividades propuestas. Además, el libro está publicado en tapa dura y se puede adquirir por un precio muy asequible para tal formato, característica que junto con el diseño escogido para la portada hace que resulte, sin duda, más atractivo para los lectores.

Por todo ello, esta edición es óptima para profesores y alumnos que quieran acercarse a las obras de Gustavo Adolfo Bécquer, pero también resulta oportuna para todos aquellos que deseen conocer al autor con mayor profundidad.

Adriana Martins Frias
Universidad de Navarra

Calderón de la Barca, Pedro

Los alimentos del hombre. Ed. Miguel Zugasti. Kassel: Reichenberger / Pamplona: Universidad de Navarra, 2009. 342 pp. (ISBN 978-3-937734-75-0)

“Los dos autos sacramentales que Calderón escribió para ese año [el Corpus Christi de 1676] son *La serpiente de metal* y *Los alimentos del hom-*

bre” (p. 7). Este es el punto de partida del estudio preliminar de Miguel Zugasti para su edición crítica de *Los alimentos del hombre* (volumen que forma parte del proyecto de edición de los autos sacramentales completos de Calderón que lleva a cabo el GRISO de la Universidad de Navarra). Así, el estudio comienza indagando en las celebraciones del Corpus del citado año de 1676, a partir de las memorias de apariencias y demasías de dicho auto que se guardan en un legajo del Archivo de la Villa de Madrid. Si bien, como el investigador reconoce, es extremadamente difícil determinar los textos breves que acompañaron la representación de los autos debido a su carácter acomodaticio (dichos textos eran intercambiables, por lo que podían emplearse en distintos festejos), uno de los aportes notables de su edición es la recuperación del vínculo con una de dichas piezas: la loa. En este sentido, siguiendo las investigaciones de Rafael Zafra, Zugasti recupera la loa de *Los alimentos del hombre*: la llamada *Loa del reloj*. Empero, nos recuerda que la conexión entre loa y auto: “nunca se sintió como algo fijo e inamovible” (p. 17), lo cual ejemplifica el recorrido de esta pieza breve, pues su vínculo con *Los alimentos del hombre* desapareció en los impresos del siglo XVIII, en los que aparece unida a los autos *El tesoro escondido* y *A tu prójimo*

como a ti mismo. Aunque el crítico no consigue recuperar el resto de piezas breves que acompañaron al auto, recoge y organiza la información que se tiene hasta el momento sobre la música y las danzas que completaron el estreno de *Los alimentos del hombre*.

El estudio también incluye una parte dedicada a las reposiciones del auto: en el Corpus sevillano de 1677, junto a *No hay instante sin milagro*; fue repuesto varias veces a lo largo del siglo XVIII, ora como parte de las celebraciones por el Corpus, ora dentro del circuito comercial. De acuerdo con las investigaciones de Andioc y Coulon, Zugasti recoge tres fechas en las que el auto fue representado en Madrid: 1717, 1735 y 1763. De estas tres fechas, la tercera es “muy rica” en informaciones: la representación del auto se hizo junto a la *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio* y de dos obras cortas de carácter cómico, compuestas por Antonio Vidaurre. En el campo musical, Antonio Soler, maestro de capilla del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, compuso la música para la loa y el auto en 1756 (la cual fue reestrenada en 1999) y existe una versión como ópera radiofónica, titulada *Des Menschen Unterhaltsprozeß mit Gott (El juicio por alimentos del hombre contra Dios)*, del compositor alemán Bernd Alois Zimmermann, que fue estrenada en 1952 en Colonia.

Sobre el argumento del auto, se sigue el paradigma compositivo de un juicio; en este caso concreto se trata de un pleito por alimentos que, de acuerdo con el investigador: “nuestro dramaturgo conduce magistralmente, guardando un total equilibrio entre el plano literal del juicio y el alegórico” (p. 27). Así, el auto se inicia con la expulsión de Adamo del Paraíso por haber cometido el pecado original. Su Padre, quien había fundado un mayoralgo en favor de su hijo y sus descendientes, revoca la donación del mismo y se la entrega a Emanuel, su segundo hijo, quien se convertirá en el intercesor de su hermano. Fuera del Paraíso, Adamo despierta a la Razon Natural y se entrega al Apetito, de lo que no tarda en arrepentirse, pues este solo puede ofrecerle “hambre fiera”. Luego, presencia el desfile de las cuatro estaciones, las cuales, cumpliendo la orden del Padre, le niegan la asistencia que les solicita y solo le entregan varias herramientas (azada, hoz, podadera y cayado) para que Adamo consiga el sustento por sí mismo: este, sin embargo, desnudo y sin fuerzas, no es capaz de emplearlas. Se queja por lo lastimoso de su condición (versos que recuerdan las quejas de Segismundo en *La vida es sueño*) y sus lamentos son respondidos por Razon Natural, quien le revela que el derecho natural no permite a ningún padre negar el sustento a su hijo y en-

caminarlo a la mendicidad. Así se configura el ámbito jurídico-legal por el cual avanza el auto.

Desde su mismo título, se anuncia el espacio en el que se moverá el auto, puesto que, como el estudioso apunta: “*alimentos*, además del sentido recto de ‘viandas o vituallas’, es voz que juega disémicamente con el significado legal de ‘las asistencias de maravéis que dan los padres a los hijos’” (p. 38). En este sentido, se debe resaltar el detallado trabajo de anotación que el académico ha realizado en lo que se refiere a las voces jurídico-legales (agente, artículo, concluir, decir, definitiva, etc., listadas bajo un rótulo del mismo nombre en el índice de notas), necesario para poder entender a cabalidad los juegos que el texto plantea entre sus distintos sentidos: el mero sentido nutricional, el sentido judicial o legal, y el sentido alegórico o trascendental. Por ello, el minucioso trabajo de anotación realizado por Zugasti convierte su edición en referencia importante para el estudio y edición de textos que incluyan este tipo de voces.

La tercera parte de *Los alimentos del hombre* se dedica al pleito legal. En su estudio de la estructura del auto, el investigador la organiza en las siguientes partes: primero, el “procurador del hombre” (el Ángel custodio) interpone la demanda ante el tribunal; luego de que esta es admitida, el

fiscal (representado por el Demonio) presenta su alegato contra Adamo; a continuación, el procurador responde a dicho alegato; finalmente, se dicta sentencia: la confesión y el acto de contrición que Adamo realiza conmueven al Padre, quien solicita al juez (la Justicia) que sentencie a favor de la concesión de alimentos. De este modo, el auto reproduce el contexto propio de las cuestiones legales o procesales, pero alejándose del rigor de la Justicia, pues “se impone al final la fuerza del perdón y la misericordia” (p. 44): Emanuel alimentará al hombre con su carne y sangre, las dos especies eucarísticas que la Aurora (la Virgen María) porta en la apoteosis que cierra el auto. Asimismo, cabe señalar que el estudio de la estructura del auto no olvida destacar los cambios métricos que se producen y que son sintetizados en el resumen métrico aducido por el editor.

El estudio textual se encuentra dividido en dos apartados: el primero se dedica a la loa y el siguiente al auto. Sobre la loa, se trata de una edición ecléctica, pues no se conserva ningún manuscrito de la mano de Calderón o debidamente autenticado por él. En este sentido, Zugasti subraya los cambios que sufrió el texto con el fin de adecuarlo a las escenificaciones concretas en las que se empleó. Así, el manuscrito del Museo Nacional del Teatro (Almagro) cambia la dedicato-

ria original “segundo Carlos” por “quinto Philipo”, y uno de los manuscritos de la Biblioteca de Bartolomé March alarga considerablemente uno de sus pasajes para incluir los nombres de personalidades destacadas de Baeza. En relación con el auto, se repite una situación similar a la loa, pues se carece de un manuscrito autógrafa. Sin embargo, el análisis textual de los testimonios ha permitido establecer que los dos manuscritos parisenses (el de la Biblioteca del Arsenal y el de la Biblioteca Nacional) y uno de los manuscritos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid son los más cercanos al arquetipo perdido. A partir de ellos, el estudioso realiza una edición ecléctica del texto del auto.

En resumen, *Los alimentos del hombre* es un auto sacramental que reafirma la maestría de Calderón en este género teatral, sobre todo en la imbricación de los distintos sentidos que construyen la alegoría eucarística, la cual es desentrañada por Zugasti gracias a su detallado y cuidadoso trabajo de edición que brinda un texto que, además de estar finamente fijado y anotado, reconstruye la unidad entre la loa y el auto mismo.

José Elías Gutiérrez Meza
Universidad de Navarra

Depetris, Carolina

La escritura de los viajes: del diario cartográfico a la literatura. Serie Viajeros, Colección Sextante. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. 107 pp. (ISBN 978-970-32-4938-1)

Carolina Depetris, estudiosa de la escritura de viajes y sus relaciones con la literatura, es argentina, doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid y actualmente investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su libro, publicado en 2007, trata de un período definidor para la literatura de viajes: el pasaje de una lectura científica del mundo, reflejada en diarios de expediciones, a una lectura literaria del viaje. Depetris entiende el viaje como una tríada que incluye también a la observación y a la escritura, actividades todas que cristalizan en la conformación de un determinado conocimiento. Este deseo de conocimiento “ha estado sujeto a una demanda de mimesis que siempre, aún desde la leyenda, ha tenido una fuerte pretensión de realidad, entendida esta como verdad” (7). Este estudio, que tiene como escenario la Pampa y la Patagonia argentinas entre 1745 y 1870, trata exactamente de este vínculo entre viajar, observar, escribir y conocer y la manera como se organiza un conocimiento geográfico representado por la escritura. El período

analizado por la autora coincide con la derrota de España en la Guerra de los Siete Años y el subsecuente cuestionamiento por parte de Francia e Inglaterra de los derechos coloniales de la corona ibérica, pasando a considerar algunos sectores del imperio como “*res nullius*, susceptible de exploración, invasión y explotación” (8). El objetivo de este trabajo, fijado en su introducción, es doble: definir una “gramática de la visión” a finales del siglo XVIII para, desde allí, demostrar cómo en el XIX “se abandona en la escritura de los viajes un imperativo de orden mimético por uno poético” (8).

El primer capítulo, “La construcción verbal de una geografía: diarios de expedición a la Pampa y Patagonia argentinas (1745-1826)”, indaga en lo que la autora denomina la “construcción verbal del espacio” a través de diarios de viaje y relatos de expedición. Los diarios participan en un “proceso cognitivo y representativo de observación y transmisión de lo observado”. Por medio de ellos se puede aprehender un determinado objeto, en este caso una geografía, “con el propósito de informar sobre él, de *darle forma* y conseguir que pueda ser conocido o reconocido” (13). Depetris demuestra cómo la episteme de los diarios de expedición “promueve el primado del objeto dentro de la relación cognitiva” (16), y la visión se constituye en índice privilegiado de

veracidad, de allí la importancia epistemológica de vocablos como *divisar*, *contemplar*, *ver*, *observar* que abundan en este tipo de testimonio. Tan estrecha es la relación entre viajar, observar y conocer que solo la visibilidad del entorno determina la marcha o la interrupción de la misma: vientos, lluvias, neblina y todo accidente que impida la visión imposibilita el viaje y, consecuentemente, el relato. En estos escritos no importa quien viaja, sino el escenario que se viaja, y es por esta razón que hay en ellos, según Depetris, una epistemología de la mirada que exige del sujeto cognoscente una condición de imparcialidad, “un *no estar* del mundo observado” (17) en el observador. Esta mirada “imparcial” de los diarios y de sus “expresiones icónicas como son los mapas” se adhieren estrechamente, *miméticamente* al objeto de conocimiento, aprehendido por un sujeto racional (18).

El diario produce también una fuerte ilusión de realidad y de fiabilidad por medio de una anotación rápida y sin *a priori* de lo que aparece y de lo que es visto. La “gramática de la mirada”, en la feliz expresión de Depetris, demanda tres condiciones: primero, “en el diario se anota lo que se ve en orden cronológico” (24) pero ello, dice la autora, no significa que exista sucesión en el tiempo, ya que todo lo observado se consigna en estricto presente de atestiguación. La

segunda condición para mantener la episteme de este discurso es que “la anotación de lo que se observa debe ser imparcial”: el “yo” enunciador se diluye en formas plurales e impersonales, dando la impresión de que no controla el discurso sino que es el entorno quien controla a quien lo observa. El enunciador se presenta solo como “un mediador de un proceso de mimesis que exige un máximo de información a través de un mínimo de informador” (25-26). La tercera condición supone que “la imparcialidad se sustenta en la retracción del sujeto en relación al objeto dentro de la relación cognitiva”. Un “sujeto enunciador vacío de enunciación” garantiza una “reconducción constante del discurso en dirección al referente”; el diario pretende “revocar la distancia entre la visión y la dicción”, reforzando la certeza aparente de que la información que se lee sobre una determinada geografía es idéntica a lo que fue visto, a su realidad extratextual (26). El diario, así, subordina la narración a la descripción para conseguir el éxito retórico ilusorio de unir la realidad al discurso (27). Los diarios de expedición a la Pampa y a la Patagonia realizan un trabajo monumental de construcción de “una realidad memorable”, fundando su conocimiento en una dinámica empirista de aprehensión de lo desconocido y creando una “topografía indubitable” (33).

El segundo capítulo se titula “Primeros índices literarios: el diario de Luis de la Cruz (1806)”. Aquí la autora nos habla de cómo España, presionada por la disputa colonial, procura limpiar la geografía americana de los vestigios fabulosos arraigados desde las primeras crónicas. Para ello los monarcas Borbones envían numerosas expediciones a la Patagonia. Cada uno de estos viajes tenía su correlato escrito para inaugurar así una cadena de comunicación precisa y fiable que iba del viajero al monarca y que permitía a este último tomar decisiones políticas acertadas respecto de esta parcela lejana del imperio. En todos estos escritos opera una fuerte ilusión de realidad que permite que el lector perciba lo leído no como algo pasado, sino presente y es, según la autora, en esta “calidad afirmativa del presente donde reside la condición cartográfica de todo diario científicamente eficaz, ya que este debe, en efecto, operar como un mapa: dar a conocer una geografía de forma clara y evidente a alguien que no la conoce directamente” (37). O dicho de otro modo, la ilusión referencial del diario cartográfico promueve, a través de descripciones, “la gestación de una evidencia” (41). No obstante, en este capítulo Depetris comienza a analizar cómo este programa de objetividad es complicado por la aparición, en un testimonio

de comienzos del XIX, de un narrador/personaje que une lo que se debía mantener separado: la “episteme imparcial se pierde cada vez más en el estado de ánimo del diarista” (45). Aquí el narrador comienza a funcionar como personaje y el personaje actúa como narrador llevando el relato hacia el peligroso campo de la *literariedad* (48) y complicando el programa inicial de objetividad.

El tercer capítulo del libro, “La escritura del viaje verosímil: confrontación entre Luis de la Cruz y la comisión consular de Buenos Aires”, trata de una expedición realizada en 1806 desde Concepción, en Chile, hasta Buenos Aires, viaje analizado ya en el capítulo anterior. La confrontación a que se refiere el título es entre el viajero Luis de la Cruz y una comisión consular radicada en Buenos Aires que estudia la información ofrecida por este para refutar la utilidad cognitiva de su testimonio. Se trata de una “disputa entre dos modos de comprender la representación, el saber y la verdad que este conocimiento descubre” (55). Para la comisión, un error o equívoco en su testimonio escrito o en el trazo de un mapa invalida toda la empresa cognitiva tornándose en “no-verdad” (55). Cruz, en contraparte, sostiene que el conocimiento no es “*evidentia*, sino disputa, es probabilidad y no certeza de acuerdo con un mecanismo dialéctico positivo que, a

través del diálogo y la confrontación, tiende a una verdad que él no duda en identificar con ‘la Omnipotencia [que] se esmeró en la perfección de su criatura’” (57). Para la comisión el conocimiento de la topografía patagónica debe ser científico “porque aspira a la construcción de constantes que posibiliten una descripción precisa de la geografía comprobable por medio de una observación técnico-analítica y capaz de aportar un saber predicativo y predictivo sobre una materia hasta entonces desconocida” (58). Al introducir lo opinable en el proceso de conocimiento, Cruz reformula la rutina gnoseológica de los diarios cartográficos, haciendo que la dirección lógica del conocimiento cambie el acento desde el objeto al sujeto: “el conocimiento pasa a ser una proyección consciente de la subjetividad en lo observado”. En el debate entre Cruz y la comisión consular está en juego “la potencia expresiva y sensible en la conformación de un saber” (61) o, como afirma Depetris más adelante, este debate demuestra que en Cruz opera “una inversión sustancial en el protocolo de escritura del diario cartográfico” (65) tiñendo lo subjetivo el testimonio objetivo y mudando la verdad epistémica en una verosimilitud discursiva.

En su último capítulo, “La literatura como viaje: *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Victorio Man-

silla (1870)", la profesora Depetris analiza cómo, hacia finales del siglo XIX, el diario de expedición se torna literatura (74). En *Una excursión a los indios ranqueles*, Mansilla, aunque legitima la validez de su testimonio en la misma funcionalidad cartográfica de los diarios de expedición del siglo anterior y en el valor inaugural de su viaje, "desaprende un orden de realidad establecido y, desde esta ignorancia, encuentra uno diferente muy lejano [...] de lo evidente" (76). La principal confrontación de Mansilla es con la tajante oposición entre civilización y barbarie que marca la relación de todo viajero por la Pampa y la Patagonia en esos años, ya que "revierte el orden del mundo con el cual había iniciado su marcha: 'Los enanos me dan la medida de los gigantes y los bárbaros la medida de la civilización'" (78). Para Depetris, el viaje de Mansilla es un viaje moderno, pues constituye "un desplazamiento por las geografías de los mundos a través de la geografía íntima del viajero" (79). Este relato mezcla referente real y referente imaginario, privilegia un orden de representación por sobre uno de presentación, "el testimonio verídico es susceptible de deslizarse hacia la fantasía" (93), y utiliza una mimesis ya no referencial sino poética que define un nuevo sentido de verdad (95).

Carolina Depetris termina así su trabajo con un relato de expedición

que subvierte aquello que ya comenzaba a ser desmontado a principios del siglo XIX por Luis de la Cruz: la objetividad construida por una mirada imparcial se quiebra en la composición de una topografía íntima y la estricta gramática ilustrada de la visión se tiñe de literatura, complicando el género. La profesora Depetris, en un trabajo corto pero de mucha densidad analítica, nos revela estos caminos tortuosos por los "sertões" argentinos que operan una subversión del proceso cognitivo del espacio y de la sociedad a través de la entrada decisiva y siempre problemática de la subjetividad del observador en lo observado y de la literatura en la realidad, mezclando esferas bien diferenciadas en la decodificación ilustrada y racional del mundo por medio del viaje. Cabe resaltar otra calidad de su escritura, la de haber demostrado esa entrada discursiva de la literatura en textos que no son viajes pintorescos o literarios, sino que en diarios de expedición, más o menos oficiales, donde un lector menos atento solo esperaría encontrar la información objetiva, neutra, descriptiva, sin las peligrosas trampas de la subjetividad o de la "mentirosa" mimesis.

Amilcar Torrão Filho
Pontificia Universidad Católica de
São Paulo

Folger, Robert

Picaresque and Bureaucracy: "Lazarillo de Tormes". Newark: Juan de la Cuesta, 2009. 172 pp. (ISBN: 978-1-58871-161-8)

La mayoría de los lectores aceptamos que los excelentes trabajos de Claudio Guillén (1957), Lázaro Carreter (1972) y, sobre todo, Francisco Rico (1973, 1987, 1988) han resuelto los problemas centrales del *Lazarillo de Tormes*. Aparte de las cuestiones de ecdótica, entre estos problemas destacaba la función del famoso "caso", que según estos autores sería un caso jurídico motivado por la irregular situación matrimonial de Lázaro como cornudo consentido. Sería precisamente para disculpar este caso ante Vuestra Merced que Lázaro escribe la obra: cuenta su vida "muy por extenso" y "desde el principio", contextualizando el "caso" en su educación en el engaño y adaptación a las apariencias externas que ha vivido desde niño. La "cumbre de toda buena fortuna" en que afirma encontrarse Lázaro al final de su historia sería, por tanto, más bien una ironía, pues el protagonista ha tenido que vender su honor para conseguir estabilidad económica. Los estudios que han seguido a los arriba indicados han aportado más contexto para la obra, pero sin cuestionar en general este planteamiento. Así, por ejemplo, han desta-

cado los trabajos de Márquez Villanueva y otros sobre la pobreza en el siglo XVI. Tan solo un puñado de estudios, entre los que se encuentran los de Valentín Núñez Rivera sobre la paradoja (2002) y sobre el *Segundo Lazarillo* (2003), han abierto nuevos caminos para la crítica, buscando una lectura de la obra más adecuada a su contexto.

En *Picaresque and Bureaucracy*, el hispanista alemán Robert Folger se apoya en las ideas de Núñez Rivera, en su propio trabajo de campo como historiador, y en las teorías de pensadores como Gumbrecht (1990), Foucault o de Certeau, para darnos una visión del *Lazarillo* innovadora pero sólidamente basada en datos empíricos. Con una estricta lógica, Folger consigue presentar una lectura convincente del "caso" del *Lazarillo* en particular y de la subjetividad de los españoles del Siglo de Oro en general.

La parte más empírica del trabajo de Folger es su estudio de las relaciones de méritos y servicios de los siglos XVI y XVII en los archivos españoles. Con él, muestra que estas autobiografías estrictamente tipificadas no afectaban solo al gobierno de las Indias, sino al de todo el Imperio, incluyendo el de la propia Castilla (16). Folger prueba estudiando varios ejemplos, como el famoso informe sobre Cervantes del Archivo General de Indias, que en las relaciones no había espacio

para el relato individual, para la autobiografía tal y como la entendemos modernamente. Más bien, se trataba de lo contrario, de eliminar esa individualidad. La relación era un mecanismo por el que la autoridad (el Consejo de Cámara de Castilla, el Consejo de Indias, etc.) trataba de controlar a los súbditos con una especie de disciplina internalizada, por usar el término de Foucault. Es el fenómeno que Folger llama “interpelación”: la autoridad invitaba a los individuos a identificarse con las imágenes que emanaban de la ideología de esa autoridad. Es decir, para obtener recompensa por los servicios prestados solo se podía obrar de una manera: presentándose a uno mismo por escrito en una relación de méritos y servicios de una manera tipificada y tradicional –como perfecto súbdito de Su Majestad, y como descendiente de otros perfectos súbditos tampoco recompensados todavía– y siguiendo un proceso burocrático determinado. Es lo que el autor denomina la “economía de mercedes” de la época.

Para Folger, este modelo del perfecto súbdito actuaba sobre las conciencias de los españoles áureos de modo análogo al espejo que identifica Lacan en la fase homónima del desarrollo humano. Como el espejo, la autoridad presentaba imágenes con las que invitaba al sujeto a identificarse y, por tanto, a transformarse en

ellas. Los españoles áureos se acostumbraron a presentarse a sí mismos por escrito, transformándose mediante este mecanismo en perfectos súbditos del rey, al menos sobre el papel. De hecho, para Folger un súbdito habilidoso sabía dominar el proceso y crear su imagen (Folger alude aquí al concepto de *self-fashioning*) tomando elementos de unas u otras tradiciones retóricas, a modo de bricolaje de la personalidad propia (46-48). Como ejemplo de *homines novi* (94) que lograron entrar con éxito en la economía de mercedes construyendo su subjetividad por escrito, Folger analiza los famosos casos de Cabeza de Vaca y Cortés, pues ambos supieron presentarse como súbditos perfectos y al tiempo construir sus relaciones como un servicio más a la autoridad.

Folger usa estas ideas sobre la subjetividad áurea para analizar el *Lazarillo*, pues también localiza estos procesos de economía de mercedes, interpelación y bricolaje en la obrita. Para ello, se basa primeramente en el *Segundo Lazarillo*. Si seguimos las tesis de Lázaro Carreter, Guillén y Rico, esta novela se apartaría totalmente del *Lazarillo*, pues destaca por ignorar el famoso “caso” que constituiría la esencia del *Lazarillo*. Más bien, el *Segundo Lazarillo* presenta al protagonista como un experto en adaptarse a nuevas identidades (se llega a convertir en un atún) y, por

tanto, en presentarse a sí mismo de múltiples maneras, en hacer “bricolaje” con su personalidad. Esta lectura contemporánea del primer *Lazarillo* que supone el *Segundo Lazarillo* inspira la de Folger. El autor de *Picaresque and Bureaucracy* también ve al Lázaro del *Lazarillo* como un virtuoso en el arte de la auto-presentación.

Para ello, Folger rechaza la visión tradicional del “caso”, arguyendo que en la obrita Lázaro no se está defendiendo de ninguna acusación ante Vuestra Merced, sino más bien presentándole a ese personaje, encarnación del poder, una versión de su propia vida en la que se retrata como un perfecto súbdito de Su Majestad, sobre todo en sus encuentros con la autoridad (80-81). El “caso” del *Lazarillo* sería, más bien, la excepcional biografía ascendente de Lázaro (85), pues el personaje verdaderamente logra subir de clase social gracias a su dominio de las técnicas de auto-presentación que constituían la base del género de la relación y de la economía de mercedes. Este dominio de las técnicas burocráticas sería lo que distingue a Lázaro de otros personajes de la obra, como el escudero, que aceptan, según el modelo medieval, que al sujeto lo construyen las miradas de los demás. En contraste, Lázaro sabe que el sujeto puede construirse a sí mismo respondiendo a la apelación de la autoridad de presen-

tarse por escrito como un perfecto súbdito. De hecho, para conseguir su oficio real de pregonero de Toledo, Lázaro ya habría podido tener que hacerlo, escribiendo una relación de su vida (98).

Es decir, el *Lazarillo* sería un reflejo y una parodia de una costumbre muy arraigada en la sociedad áurea: la de producir una pseudo-autobiografía (una relación) según clichés tipificados, presentándose como un perfecto súbdito, para conseguir un oficio real o una merced (98). Era una práctica habitual el que la autoridad le pidiera al que solicitaba una merced una relación de su vida presentando su “caso”, aclarándolo o aportando información suplementaria. Eso podría ser precisamente lo que hace Vuestra Merced con Lázaro pidiéndole “que le escriba y relate el caso muy por extenso” (103-104). De este modo, el *Lazarillo* estaría reflejando o parodiando estos procesos burocráticos. Mediante ellos, los cortesanos habilidosos de la época podían presentarse, como Lázaro, de modo favorable ante la autoridad, y hacer una destacada carrera al servicio real (133).

Esta relación del *Lazarillo* con el mundo de los cortesanos explica el éxito de la obrita entre ese grupo, y la publicación a cargo de otro cortesano (Juan López de Velasco) del *Lazarillo castigado*, acompañando en un mismo volumen a otras obras que constitu-

yen dos especies de manuales de cortesanos (el *Galateo* y el *Destierro de la ignorancia*). Como estas obras, el *Lazarillo* les enseñaría a los cortesanos no solo a manipular a la gente usando el lenguaje, como afirmaba Sieber, sino a presentarse a sí mismos de manera adecuada a las exigencias burocráticas (137-139). Además, esta asociación al mundo de los *homines novi* que lograban subir socialmente con su habilidad retórica y burocrática podría explicar, para Folger, la crueldad de un aristócrata conservador como Quevedo para con el protagonista del *Buscón*. Con ella, Quevedo estaría identificando y rechazando las posibilidades de ascenso social de los procedentes de la baja nobleza o burguesía (154).

Como se puede comprobar, el libro de Folger resulta enormemente innovador e importante: en primer lugar, refuta con éxito la visión prevalente del “caso” y de la estructura del *Lazarillo*; en segundo lugar, relaciona convincentemente la obra con las relaciones de méritos y servicios y con la economía de mercedes; en tercer lugar, quizás el más interesante y más sugerente para futuros trabajos, detecta una peculiaridad de la subjetividad áurea en esa omnipresente costumbre de los españoles de presentarse a sí mismos ante la autoridad como perfectos súbditos de Su Majestad y, por tanto, de construirse a sí

mismos por escrito de acuerdo con las expectativas del poder. Además, Folger consigue todo esto en pocas páginas y con un inglés rico pero lógico y transparente. De hecho, su libro solo podría mejorar si incorporara en este estilo, glosándolas, en vez de citarlas directamente, las citas de pensadores como de Certau. Folger usa las ideas de estos críticos con éxito, pero las citas entorpecen en ocasiones la lectura del libro por su oscuridad. Se trata, sin duda, de un detalle mínimo que no consigue disminuir los enormes méritos de *Picaresque and Bureaucracy*, un libro pequeño por su tamaño, pero desde luego no por sus ideas o contribución al estudio del Siglo de Oro.

Antonio Sánchez Jiménez
Universidad de Ámsterdam

Garrido Gallardo, Miguel Ángel

Diccionario español de términos literarios (DETL): elenco de términos. Prólogo de Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras / Union Académique Internationale, 2009. 254 pp. (ISBN: 978-950-585-116-4)

El presente libro del profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo es el resultado de una investigación de millares de fuentes que concluye estableciendo un elenco de seis mil términos para la

planta del *Diccionario español de términos literarios internacionales* (DETLI), enciclopedia que incluirá los términos de uso en la crítica literaria mundial, más términos no literarios en sentido estricto pero claves de la crítica de la cultura en general, aunque siempre desde la perspectiva de la cultura en español. En este sentido, se atenderán todos los términos exclusivos de la cultura en español, aunque tengan poca o ninguna presencia internacional; asimismo, se dará mayor relevancia que en las enciclopedias elaboradas en otros medios culturales, a los términos de singular importancia en la cultura en español; por otra parte, se enfocarán las voces generales con las ilustraciones y subrayados que requiere la perspectiva de la cultura en español; y, finalmente, además de términos de latín y griego, se estudiarán los de otras culturas que se han aclimatado en el ámbito internacional.

Con sistematización inspirada en el "Rapport sur le *Dictionnaire international des termes littéraires*" de Robert Escarpit (1964), los términos que componen la enciclopedia se dividen en cuatro categorías de artículos: a) *Investigaciones*: monografías en las que sus autores proponen su propia aportación a la cuestión; b) *Estados de la cuestión*: originales sobre un tema que no presenta conflicto interpretativo; c) *Palabras singulares*: presentación de términos que no conocen un uso uni-

versal, tanto de la cultura en español como en otras lenguas; y d) *Descripciones*: se trata de entradas generalmente breves, pero que no involucran definiciones de figuras retóricas sencillas o términos trillados de retórica o poética, ya que este último género de palabras no tiene entrada propia en la enciclopedia.

Por otro lado, la propuesta contempla que todos los artículos consisten de cuatro partes: etimología (seguida de la equivalencia, si la hubiere, en francés, inglés, italiano, alemán y portugués), definición, estudio y bibliografía.

La planta del diccionario enciclopédico está organizada en tres listados: 1) el de los 493 artículos que lo componen, redactados según los criterios ya descritos; 2) el de las 299 palabras o expresiones que no tienen atribuido un artículo, pero que deben tratarse dentro del artículo de la lista 1 en que sea pertinente su estudio; y 3) un listado general de términos que no deberán faltar en la enciclopedia. La confección del elenco se realizó sobre la base de numerosas obras críticas, de los diccionarios de términos literarios existentes en español, ya sean estos originales o adaptados de otras lenguas, y de algunos de los principales repertorios de disciplinas conexas como retórica, poética, hermenéutica, semiótica, pragmática, etc. Como señala el profesor Garrido Gallardo:

No es que no existan diccionarios de términos literarios en español. Lo que no existe entre nosotros es una obra que convoque a los numerosos especialistas que son necesarios para obtener un resultado del porte de, por ejemplo, la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, cuya primera edición –hay que recordar– fue en 1965. Por eso, la enciclopedia que proponemos desde la cultura en español debe concluirse con urgencia (también como libro impreso) y ofrecer el fruto de nuestros trabajos a las iniciativas de escala planetaria como el *Observatorio*, en constante proceso de elaboración para servicio de todos, y que continúa el mencionado venerable proyecto del *Dictionnaire international des termes littéraires*, que encabezó Robert Escarpit en la segunda mitad del siglo XX. (37)

Es decir, que, según Garrido Gollardo, el español debe tener su propia gran enciclopedia y no basta con limitarse a adaptar algunas de las obras paralelas existentes en otras lenguas. Para demostrar su propósito, el autor dedica unas páginas de su libro a reseñar tres importantes obras: las de Cuddon, Estebáñez Calderón y Marchese-Forradellas; más la citada *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* y otros diccionarios de tipo escolar.

Aunque el *Diccionario de Teoría y Crítica literarias* de John Anthony Cuddon es una obra de consulta imprescindible, y la adaptación al español realizada en Argentina es excelente, este trabajo se enfrenta a las limitaciones propias de una tarea destinada a un equipo de trabajo pero realizada por una sola persona. Por su parte, el *Diccionario de términos literarios* de Estebáñez Calderón, el mejor en su especie de los escritos en español, aunque es una obra de carácter monumental, posee limitaciones parecidas al diccionario de Cuddon; no obstante, el *DETLI* quiere ser homenaje y continuación de la obra de Estebáñez Calderón, pero multiplicando sus entradas por cuatro, esto es, llevando el número de 1500 términos a 6000 y redactados no por un solo autor sino por un equipo de más de 200 personas coordinadas por un equipo de 10. Finalmente, el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* del italiano Angelo Marchese, adaptado al español por Joaquín Forradellas, es una obra estimable, pero el *DETLI* se diferencia, además de por su volumen, precisamente en que no es una adaptación, sino un diccionario español de nueva planta. En cuanto a la mencionada *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, no es una obra paralela al *DETLI*, pues los contenidos de ambas no son equivalentes. Aunque esta última se inspira en la primera en

cuanto a su método de trabajo, el *DETLI* se distingue porque “es enciclopedia de nuestra cultura y, al estar en proceso de elaboración en este momento, afrontará el horizonte del clima posestructuralista actual” (49).

Como una entrada-ejemplo del elenco de términos, que ocupa el resto del libro a partir de la página 61, se cita la correspondiente al término “abulia”, elaborada por Ciriaco Morón Arroyo, investigador que integra el Consejo de Redacción del *DETLI* dirigido por el profesor Garrido Gallardo, junto con José Domínguez Caparrós, José Luis García Barrientos, Antonio Garrido Domínguez, Ángel Luis Luján Atienza y Luis Alburquerque. La redacción del término “abulia” ilustra muy bien los criterios que se seguirán en la confección del diccionario.

La elección de “abulia” es intencionada, ya que, según nos dice Garrido Gallardo, aunque no se encuentra en la mayoría de los diccionarios de términos literarios, debe estar presente en un diccionario español:

es imposible dar cuenta de una importante dimensión de la obra literaria de la generación del 98 española y de sus continuaciones y reacciones (interiores y exteriores) sin tenerla en cuenta. No se trata de que se emplee ocasionalmente un término de una determinada psiquiatría en contexto li-

terario, sino en la transmutación *literaria* que se produce del término que se inviste de unas connotaciones propias y constantes dentro de un nuevo paradigma. Nótese que no pasa lo mismo con el neologismo *noluntad*, de Unamuno, porque no ha conseguido un cierto estatuto de ‘común’ que requeriría su inclusión en el listado y, si no tuviéramos en cuenta esta exigencia, no podríamos diferenciar terminología literaria de terminología *tout court*. (60)

En fin, la investigación de Miguel Ángel Garrido Gallardo pone en funcionamiento un proyecto colectivo que implica tanto a la comunidad hispánica como al hispanismo internacional. Como dice el prólogo del Dr. Pedro Luis Barcia, presidente de la Academia Argentina de Letras: “El proyecto, que va con buen ritmo en su avance de realización, es ambicioso y supondrá, al menos, un lustro más de trabajos esforzados, coordinados y firmes. Como la labor está cartesianamente planificada y los carriles son netos y expeditos, por su claro dibujo, avanzará positivamente la máquina productiva” (13). Así es.

Marcelo Rosende
SECRET/Universidad de Buenos
Aires

Gaviño Rodríguez, Victoriano

Español coloquial: pragmática de lo cotidiano. Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones, 2008. 224 pp. (ISBN: 978-84-9828-225-2)

El adjetivo “coloquial”, tal y como nos recuerda Vicente Gaviño Rodríguez, es uno de los lugares más problemáticos en la actual reflexión sobre lingüística teórica ya desde su propia definición. El autor de esta monografía, orientada a la presentación y exposición de las actuales teorías, técnicas y métodos de trabajo sobre la coloquialidad, asume en la caracterización inicial de este ámbito de estudio la larga tradición desarrollada por autores como Briz, Narbona o Beinhauer.

A partir de las tesis de Briz, Gaviño caracteriza el registro coloquial como aquel que se produce bajo unas condiciones muy específicas, condiciones que procede a desarrollar en el primer capítulo del libro. Así, se estipulan pautas que atañen a la interacción social y funcional, a la relación vivencial de proximidad, al marco discursivo familiar y a la temática. Una temática que no ha de ser especializada para que se pueda concebir el uso de la lengua bajo la etiqueta de coloquial.

De esta manera, Vicente Gaviño subraya que las condiciones de producción y de realización del lenguaje basan su definición en unos rasgos

primarios caracterizados por la inmediatez y la estipulación de tomas de turno no predeterminado. Unas tomas que carecen de planificación dado que se basan en una dinámica fundada en la retroalimentación, en la finalidad interpersonal y en un tono informal. No obstante, el especialista subraya que es preciso deslindar los conceptos de español coloquial y conversación coloquial, ya que aunque están íntimamente ligados, hoy más que nunca, con las nuevas estrategias comunicativas asociadas a las charlas telemáticas, no son intercambiables.

El modelo de comunicación coloquial es un modelo en el que fluctúan la vertiente oral y escrita con un índice elevado de variables, que atañen a aspectos sociales, locales y temporales. En consecuencia, y porque no hay ningún rasgo diafásico que caracterice al español coloquial como una variable en sí misma, el autor de este libro reclama un nuevo enfoque desde una perspectiva comunicativa y social. Un enfoque que es preciso desligar de la norma literaria, como ya señalara Narbona en sus estudios, ya que en la ficción literaria se presentan las categorías de la transposición a lo imaginario y la proyección (subjetiva) de la voz autorial. El autor de esta monografía también subraya el desplazamiento que se produce en el español coloquial respecto a la norma tradicional que, tal y como fue

definida por Coseriu, supone un desplazamiento que es preciso no confundir con la corrección lingüística, es decir, la imposición preceptiva.

Como siguiente paso, y segunda sección del libro, Gaviño propone para el estudio del español coloquial distintas pautas metodológicas. Unas pautas que se corresponden con las fichas técnicas propuestas para trabajar y exponer los resultados al mismo tiempo que proponen una norma de transcripción.

Tras las secciones que competen a la delimitación nocional y conceptual y a la propuesta metodológica expuesta, se expone una tercera sección que tiene como objetivo la caracterización del registro coloquial. Una caracterización que implica diversos enfoques: el fonético, el lexicográfico, el sintáctico y el basado en las distintas estrategias conversacionales sobre las que se estructura la argumentación y la interacción coloquial.

En la primera subsección dedicada la caracterización del registro coloquial, el autor analiza el registro coloquial desde una perspectiva fonética. Así, propone como principales módulos de atención para una caracterización fonética las variaciones que se producen respecto a la norma tradicional. De este modo, en el análisis propuesto en este estudio del español coloquial señala Gaviño que es preciso observar cambios en la distribución y

en la intensidad de su producción que afectan tanto a vocales como a consonantes. Como colofón al análisis de las características fonéticas, el autor indica que es preciso atender a los elementos suprasegmentales para poder delimitar, en mayor o menor medida, los patrones de comportamiento fonéticos del español coloquial.

La segunda subsección, en cambio, analiza desde el punto de vista léxico la especificidad comunicativa del español coloquial. De esta manera aspectos teóricos como las palabras *comodín/ómnibus*, las preferencias pragmáticas, la redundancia y la creación léxica ocupan el eje central de este capítulo, un capítulo de difícil trabazón ya que como nos recuerda el lingüista no existe un consenso dado para la fraseología. En concreto atiende con especial incidencia a los neologismos derivados de la comunicación en la era digital, que se derivan del gran flujo actual de conversaciones diarias a través de charlas telemáticas y medios digitales. También subraya la estrecha relación que surge a día de hoy entre el habla coloquial y el léxico informático.

Además de atender a la creación léxica y su disposición en el orden del discurso, el autor propone un detallado análisis sobre el léxico del insulto y su valor de uso, es decir, de aquellas palabras que en la pragmática de lo cotidiano experimentan una

transvaluación de su naturaleza semántica en expresiones y vocativos afectivos por asentar relaciones de familiaridad entre los interlocutores.

En la tercera sección, el autor se dedica al análisis de la sintaxis coloquial. Vicente Gaviño en primer lugar discute el lugar común que presume que la sintaxis coloquial no es una sintaxis refinada, partiendo de la definición que en su día diera Narbona de la sintaxis coloquial como una sintaxis parcelada. Una estructuración sintáctica que hace de la lengua coloquial el más complejo de todos los registros. De este modo, se presentan procesos que pueden resultar extraños como la presencia de anacolutos, los enunciados suspendidos, los diversos órdenes de constituyentes o los desajustes en las oraciones presentadas por los nexos en relación con las oraciones de subjetividad. Además, la sintaxis parcelada permite diferentes interpretaciones y desarrolla las distintas estrategias de cohesión discursiva, atendiendo a la coloquialidad y a las diversas situaciones comunicativas en que se realizan los actos de habla.

Por esta misma razón, es decir, porque la coloquialidad desarrolla múltiples estrategias de cohesión textual que funcionan como nivelación de la parcelación del desarrollo sintáctico, el lingüista reclama para el estudio de lo coloquial una perspectiva pragmática capaz de recoger las di-

versas y múltiples circunstancias que intervienen en el acto comunicativo. Por lo tanto, en el conjunto de enunciados que intervienen en la creación de un texto se subrayan como mecanismos de cohesión la recurrencia o la repetición textual, las sustituciones por medio de proformas, la elipsis, la deixis y la progresión temática. La repetición, se señala, puede ser tanto sinonímica como designativa a través de sustituciones catafóricas.

El autor presta inmediatamente atención a los distintos niveles de designación y disposición de la referencia personal como el uso generalizador del tú o del yo, o el uso atenuante de las referencias pronominales. Además, presta atención al orden de constituyentes, uno de los problemas fundamentales de la sintaxis que agrupa a los especialistas en dos áreas, aquellos que defienden un patrón básico universal y aquellos que defienden la distribución libre en función de las lenguas.

A pesar de que no existe consenso en la comunidad teórica, Vicente Gaviño adopta el patrón básico de SVO para analizar el español coloquial. El habla coloquial, en consecuencia, es definida como el intercambio de dos o más interlocutores que al alternar sus papeles de emisor y receptor emiten mensajes a través de la sucesión de distintos turnos de apoyo, una noción que ha de entenderse como una sub-

clase de turnos de palabra en relación con las funciones conversacionales de cohesión pragmática.

A la hora de asumir el estudio del español coloquial, Gaviño reclama la necesidad de profundizar en estudios que atañan a la comunicación no verbal, dado que en estos momentos no abundan este tipo de aproximaciones que pueden llegar a alcanzar una grandísima repercusión para el conocimiento de los mecanismos de interacción comunicativa. Unos mecanismos en los que elementos como los movimientos gestuales constituyen un fenómeno no constante en cualquier tipo de acción comunicativa u oral cara a cara. Vicente Gaviño trae a colación la obra de una autora como Ana María Cestero, que defiende que la comunicación no verbal sirve para añadir información o matizar el lenguaje verbal. De esta manera lo paraverbal actúa con el fin de comunicar, regular o estructurar, subsanar deficiencias verbales o favorecer las conversaciones a través de diversos mecanismos. El libro culmina con un apéndice fonético y fonológico que se pone al servicio no solo de la didáctica del español coloquial, sino de futuras investigaciones en esta materia.

El texto de Vicente Gaviño, tal y como indica desde su nota preliminar, no ha de ser entendido como una profundización en los múltiples conflictos que se levantan en torno a un

ámbito tan problemático como el de la coloquialidad. No obstante, es una exposición diáfana de los avances en la materia. También de los límites de esta como una disciplina en la que todavía es preciso recibir aportaciones de futuras investigaciones, especialmente en materias como la comunicación no verbal o los estudios referidos al léxico especializado en ámbitos como Internet y nuevas tecnologías.

Presentado como un manual didáctico, es una clara referencia para aquellos que decidan acercarse al estudio del español coloquial, ya que su claridad en ningún momento esquiva la complejidad de los problemas a los que se enfrenta. Los ejercicios que acompañan a cada una de las secciones de la monografía suponen, además, una invitación a profundizar en los problemas tanto en el ámbito de la reflexión teórica como de la propia didáctica del idioma.

Ana Gorría

Centro de Ciencias Humanas y Sociales. CSIC

Grohmann, Alexis, y Maarten Steenmeijer

Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: "Tu rostro mañana" de Javier Marías. Cádiz: Ámsterdam: Rodopi, 2009. 370 pp. (ISBN: 978-90-420-2594-3)

Dos hispanistas europeos, miembros de las Universidades de Edimburgo (Alexis Grohmann) y Nijmegen (Maarten Steenmeijer), editan este pormenorizado monográfico que versa sobre la gran obra literaria de Javier Marías: *Tu rostro mañana*. El volumen está dividido en tres grandes áreas: prolegómenos, que incluyen el discurso de ingreso de Marías en la Real Academia Española y la respuesta que le dedicó el académico Francisco Rico; cinco lecturas completas de *Tu rostro mañana*, realizadas por críticos literarios, escritores y profesores universitarios; y por último, una sucesión de catorce estudios independientes sobre diferentes aspectos de la novela. La edición cuenta con la colaboración de una veintena de filólogos y escritores, además de la venia y la participación activa del propio novelista español.

No es gratuita la apertura de este monográfico con el discurso de ingreso de Javier Marías en la Real Academia Española, el cual fue leído en abril de 2008. Titulado *Sobre la dificultad de contar*, el autor cuestiona la capacidad del lenguaje para expresar la realidad, una duda que pone bajo sospecha toda la labor de los trabajadores de la lengua, entre los que se incluye. Asegura Marías que la traducción más importante que sufre la realidad no es aquella que se produce al trasladar la narración de un idioma a

otro, sino mucho antes de eso, la que va desde el momento en que tiene lugar hasta que pasa a ser explicada con palabras. La lengua no solo tiene dificultades para expresar ideas complejas, sino también conceptos tan simples, cotidianos y universales como las ideas sobre el sol o la luna. Este ejemplo es claramente definitivo cuando comprendemos que el sol es una entidad femenina en una lengua tan próxima como el alemán; y la luna entidad masculina. Las connotaciones que poseen estos astros, y el carácter metafórico que se les atribuye, cambian totalmente de una cultura a otra. Esta reflexión se convierte en la piedra angular sobre la que se sujeta la novela *Tu rostro mañana*. Ya desde su primera frase: “No debería uno contar nunca nada”, Marías realiza una firme declaración de intenciones sobre lo que el lector se encontrará en sus mil quinientas noventa páginas.

Francisco Rico en su respuesta al discurso de Marías establece dos de las claves que allanan el camino hacia un análisis de *Tu rostro mañana*. Por un lado, alude al carácter unitario y sistémico de toda la novelística de Marías, aspecto que será concienzudamente comentado y estudiado también por otros autores. En cuanto a lo apuntado en el párrafo anterior, Rico descubre la forma en que Marías consigue superar la traba que él mismo encuentra al lenguaje: la incapacidad

para reproducir la realidad. Afirma Rico que el autor “ha seguido a propósito una estrategia doble, y no sin dobleces, jugando con dos barajas: aquí la afirmación, allá la negación; acá el texto, allá el contexto” (42). Rico abre así el camino sobre el que se sustentará el paso adelante en la forma de narrar que aporta *Tu rostro mañana*: el acercamiento a la realidad desde todas sus ópticas posibles.

El monográfico en sí comienza con cinco lecturas completas de *Tu rostro mañana*. Los escritores Félix de Azúa y Edmundo Paz Soldán, el crítico literario y profesor de la Universidad de Barcelona, Jordi Gracia, Domingo Ródenas, profesor de literatura en la Universidad Pompeu Fabra y César Pérez García, también crítico literario, son los encargados de realizar estas introducciones al texto completo.

Desde la alabanza, Félix de Azúa destaca la dicotomía que presenta la obra de Marías, pues se trata de una gran obra realizada desde la densidad y la reflexión que al mismo tiempo incluye numerosos elementos populares que la acercan a la literatura popular, de la que Marías es un concienzudo defensor. Paz Soldán, en la segunda lectura completa del texto, recupera el debate abierto en el discurso de ingreso: “Uno de los escritores que más ha puesto en entredicho el lenguaje que usa es, a la vez, uno de los que más ha usado este lenguaje” (58), ex-

presa Paz Soldán, a modo de paradoja. Vierte una crítica el escritor boliviano, cuando habla de una cierta falta de simbiosis entre el lenguaje y el relato. Explica que en *Mañana en la batalla piensa en mí* o en *Corazón tan blanco* consiguió el autor una mejor adecuación entre significado y significante. La crítica se diluye por la propia comparación, realizada con novelas del mismo autor, y aún desaparece cuando finaliza con las palabras: “¡Ave Marías!”

Jordi Gracia, en tono académico, apunta otro de los objetos de estudio que se estudiarán con profusión más adelante: la conexión entre los personajes de la novela y los periodos históricos que allí son relatados, con especial importancia a la guerra mundial y a la memoria histórica española. Sitúa la novela a la altura de otras como *Si te dicen que caí* o *Tiempo de silencio*, dos de las más grandes del siglo XX según la crítica, gracias al compromiso que asume Marías con su tiempo, demostrado en sus “arriesgados demarres, sus digresiones o sus coscorriones a la actualidad política y social” (65). Y vuelve Domingo Ródenas de Moya al asunto fundamental de *Tu rostro mañana*, la incapacidad para relatar la verdad a través de la narración. Explica que la novela de Marías se desplaza del ámbito de las preocupaciones cognitivas al de la ética y al de la política. Descubre uno

de los recursos del autor, el comentario de imágenes reales, hecho que será después estudiado por Elide Pittarello en uno de los estudios específicos. La última de las lecturas globales corresponde al crítico César Pérez Gracia, que compara *Tu rostro mañana* con la novela dieciochesca *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. En esta comparativa se avanza otra de las características fundamentales de la obra de Marías, además de la mencionada de Lawrence Sterne: el recurso de parar el tiempo. Se da la circunstancia de que *Tristram Shandy* fue traducida al español por el propio Javier Marías cuando contaba con veintisiete años, hecho que Pérez Gracia considera responsable de la inclusión del autor de esta técnica literaria de ralentizar el tiempo novelesco.

La memoria histórica, la incapacidad de narrar la verdad o el tiempo detenido son tres patas fundamentales en la gran novela de Marías, y es sobre ellos sobre los que se centrarán muchos de los estudios que componen el grueso de *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. El alma del siglo* titula César Romero su aproximación, un encabezamiento que alude directamente a dos novelas anteriores de Marías: *El siglo* y *Todas las almas*. Esta última es la que es considerada por la crítica como la novela fundacional del imaginario mariesco, pero Romero demuestra que *El siglo*

es el verdadero germen de la novela. Afirma el autor que *Tu rostro mañana* es una “novela total” –término utilizado para definir otras obras de autores como Vargas Llosa o Bolaño–, una manera de acercarse a la historia desde todos los puntos de vista personales, desde todos los planos de conocimiento y desde todas las reacciones. Por ello no solo se puede cerrar a una obra anterior el origen de esta. Opina que *Tu rostro mañana* es hija de *Todas las almas*, pero nieta de *El siglo*. Esta es la tesis de Romero, que apostilla que solo el nieto “se para a escuchar las historias mil veces contadas del abuelo, solo para él son ya novedad. Ese es otro de los aciertos de esa novela: contar las historias del abuelo con el tono del nieto, dentro de la vida del nieto” (94).

Elide Pittarello, profesora de la Università Ca’Foscari di Venezia, escribe su ya mencionado estudio sobre las imágenes en la novela, a las que considera anclas del relato que lo enlazan con la verdad exterior al lenguaje: la verdadera búsqueda de Marías que retrotrae de nuevo a su curso de ingreso en la Academia. Luis Martín-Estudillo no se aleja mucho de los postulados de Pittarello, y desde una perspectiva filosófica y gnosticista asienta las bases filosóficas del conocimiento humano. A partir de estas bases se centra en las múltiples visiones subjetivas que aparecen en la no-

vela, y que operan desde el marco de la verosimilitud pero no pretenden buscar la verdad al estilo en que, por ejemplo, lo haría un científico.

Los editores del libro han contribuido también desde su labor teórica al contenido del mismo. Alexis Grohmann es otro de los que desarrolla este aspecto de búsqueda de la verdad en la literatura, en una definición de la literatura mariesca como “paradoxal”. En el mismo punto se centra Gonzalo Navajas, de la Universidad de California. Este autor considera *Tu rostro mañana* como una reelaboración del pensamiento propio de las tres últimas décadas del siglo XX. Reflexiona Navajas sobre la posibilidad de innovar en la literatura, ahora que parece que todo está inventado, y por ello felicita a Marías por su apuesta en favor de la “antinarración”.

Otro de los editores, Maarten Steenmeijer, se centra en el ritmo de la prosa de Marías, un ritmo lento que no se acelera con el tiempo o la costumbre. Numerosos críticos han hablado en sentido contrario, sobre los perturbadores procesos epistemológicos de su prosa. Steenmeijer explica esta contradicción de análisis por el carácter intuitivo de la escritura de Marías, un autor del que dice que “yerra con brújula” (135).

Ilse Logie, de la Universidad de Gent, y David H. Herzberger, de la Universidad de California, ahondan

en los aspectos más humanos y sentimentales de *Tu rostro mañana*. El primero se centra en el tema de la redención, y hace un estudio de las tres figuras paternas que aparecen en la novela. Herzberger, por otro lado, habla de la influencia que los relatos tienen en los personajes de la novela. Destaca la contradicción de que si, como hemos visto, los relatos están condenados a fracasar en su intento de representar el mundo, puedan convertirse en configuradores de la personalidad de quienes no han vivido la verdad relatada. Rebeca Martín, de la Universidad Autónoma de Barcelona, también se fija en un asunto íntimo, pero relacionado con las herramientas literarias: el uso de parejas imposibles, relaciones destinadas al fracaso que predominan en el texto. Recuerda Martín que el autor ya mostró su simpatía por estas relaciones en su ensayo *Cabezas llenas*, donde utiliza los contrastes y la diferencia de opiniones para poder ver el mundo como un todo sin resquicios ni escapatoria y juzgar de continuo lo que se dice y se oye.

El aspecto político e histórico también está presente en la novela de Marías, y por tanto en *Allí donde uno diría que no puede haber nada*. Sebastian Faber titula su ensayo *La irresponsabilidad del novelista*, afirmación que justifica por su atrevimiento político, que contiene un claro posiciona-

miento ético e histórico en una novela que está situada en el centro de la actualidad política española en este momento en que está abierto el debate sobre la memoria histórica. “Las preguntas centrales que plantea *Tu rostro mañana* son,” dice Faber, “las mismas con las que se enfrentan hoy los españoles al reescribir su propia historia reciente” (204). *Tu rostro mañana* demuestra que hay pocos medios más aptos que la ficción para enfrentarse de forma matizada al complejo moral y político de la violencia civil. Isabel Cuñado también profundiza en este aspecto histórico, en el recuerdo de la guerra civil no de las personas que vivieron el horror, sino a través de escuchar sus historias. José María Pozuelo Yvancos cierra este debate con su estudio *Violencia, olvido y memoria*, que engarza varios de los temas que han sido mencionados anteriormente. De entrada, la violencia como base de la novela, y la lucha entre el olvido y la memoria que se da en sus páginas. Utiliza la alegoría de un río para expresar la idea de *Tu rostro mañana* como una realidad en progreso, de tal forma que solo al final del mismo se puede comprender el sentido de todos los ingredientes que ha ido tomando a su paso.

Antonio Iriarte, para culminar el volumen, recoge las citas ajenas que aparecen en *Tu rostro mañana*. Este estudio da una idea de lo colosal de la

novela, pues son cincuenta y seis las páginas dedicadas a la recopilación, lo que Iriarte denomina el “pensamiento literario” (309) del autor. Desde Shakespeare o Byron, hasta películas contemporáneas como *Babe, el cerdito valiente*, todo cabe en la obra magna de Javier Marías.

Raúl Ciriza Barea
Universidad de Navarra

Martínez Díaz, Alicia Nila, y Esther Navío Castellano
eds. *Literaturas de la (pos)modernidad*. Madrid: Fragua, 2010. 292 pp. (ISBN: 978-84-7074-328-3)

Aunque son ya frecuentes los libros que abordan el tema de la posmodernidad, no son tan habituales los escritos en los que se vea el influjo que ha tenido en la literatura española. En este volumen, una serie de estudiosos, en su mayoría jóvenes investigadores de la Universidad Complutense de Madrid, hace un recorrido por el panorama literario de la posmodernidad en el que junto con unas calas en algunas de las figuras más destacadas de este movimiento global, encontramos artículos dedicados a escritores españoles contemporáneos.

Íñigo Barbancho recuerda brevemente en el prólogo algunos de los

hitos que se han considerado decisivos en el comienzo de la postmodernidad, mostrando cómo se sustenta en un pensamiento de carácter provocador, desconfiado y desafiante. Deja entrever que la estructura del libro en tres partes responde a tres modalidades que estas características pueden adoptar desde el punto de vista creativo: cuestionar los grandes relatos totalizadores, cuestionar el canon (dejando entrar en él los géneros populares y a los medios de comunicación de masas) y cuestionar el sujeto, el yo.

La primera parte, “Fragmentos, reescrituras y perplejidades”, comienza precisamente con un artículo dedicado a Enrique Vila-Matas y su *Historia abreviada de la literatura portátil*. Explica Cristina Oñoro cómo en esta obra el autor pone en evidencia que no se puede asegurar que la historia y la ficción tengan un estatuto ontológico o epistemológico diferente, demostrando en última instancia que sin ficción no hay historia. En su estudio de *Perdido en la casa encantada*, de John Barth, Eduardo Muñoz se pregunta si la postmodernidad supone un radical cambio de paradigma frente a la modernidad. Tras hacer una serie de revisiones a los intertextos presentes en la obra, especialmente los de carácter mítico, concluye que no, ya que al desconfiar en la posibilidad de encontrar un sentido, los autores visitan de nuevo el

pasado en ocasiones desde los presupuestos modernistas, que de algún modo sobreviven en sus obras. También Carlos Primo en su artículo muestra que, a pesar de la inestabilidad de las estructuras posmodernas, puede darse esta misma continuidad dentro de la obra de un autor. Explica cómo desde *Higiene del asesino*, su primera novela, Amélie Nothomb se mueve en un universo propio, peculiar y reconocible, inequívocamente contemporáneo, del que destaca aspectos como la muestra de la perversidad de la lógica inhumana, la infancia como paraíso perdido, la relación entre la sublimación y la humillación o los desórdenes de la alimentación. Cierra este primer conjunto de trabajos el de Guadalupe Arbona, una de las mayores estudiosas contemporáneas del género del cuento. En el estudio que aporta a este libro distingue entre el fragmento estático replegado sobre sí mismo y aquel dinámico que remite a la totalidad (mostrándola, sin pretender abarcarla). Muestra alguna de las formas de apertura que pueden tener los cuentos que pertenecen al segundo grupo marcando su carácter de desafío, que ejemplifica con relatos de Jorge Luis Borges, Flannery O’Connor y José Jiménez Lozano.

La segunda parte del libro está dedicada a los “Géneros populares, artes visuales y medios: diálogos y complicidades en la sociedad de ma-

sas". La presencia de escritores españoles es muy amplia en este grupo. Hay dos artículos dedicados a José Jiménez Lozano: Alicia Nila Martínez estudia la novela *Agua de Noria*, de género policiaco, que cuestiona si la ciencia es ajena a la moral, centrándose en personajes cuya conducta son reflejo de toda una sociedad. Por su parte, Blanca Álvarez de Toledo muestra cómo se diluyen las fronteras genéricas en los artículos que este Premio Cervantes publicó en *ABC* desde 1993 hasta 2005. Antonio Ayuso, experto en narrativa femenina contemporánea, trata a su vez un problema genérico, el de los cuentos de hadas, en la obra de Ana María Matute, y en concreto en *El verdadero final de la Bella Durmiente*. La recuperación de las obras populares y su reconocimiento en el canon (la antijerarquización del paradigma) es una de las características de la postmodernidad. Además, en el caso de los cuentos infantiles, las versiones originales deparan muchas sorpresas a quienes solo conocen las modernas ediciones edulcoradas. Ayuso trata de recuperar la figura de Matute, durante mucho tiempo entendida como secundaria por dedicarse a la literatura infantil y juvenil, mostrando cómo ha sabido aportar a los esquemas tradicionales del cuento características modernas, personales y existenciales. El último artículo dedicado a autores españoles de esta se-

gunda parte es el de Esther Navío, quien recupera un largo catálogo de intertextualidades cinematográficas en dos obras de Antonio Muñoz Molina: *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*. Muestra con ello cómo el imaginario del cine y su lógica han permeado el modo de escribir la novela contemporánea según modelos ajenos a la tradición literaria pero que confluyen con ella en temas, motivos y modelos.

También Javier Sánchez-Arjona profundiza en el diálogo que la literatura establece en la posmodernidad con las artes visuales, aunque en su caso se trata de pintura. Trabaja la ékfrasis y la alegoría en una obra de título muy sugerente en este sentido, *Natura morta*, de Josef Wrinkler. La referencia al bodegón no alude solamente a un género pictórico, habla asimismo de una época, el barroco, que tantas veces se ha relacionado con el momento presente. Ejemplifica muy bien el carácter heterogéneo de la postmodernidad el hecho de que Carolina Fernández trabaje igualmente las relaciones de la literatura con un medio visual al reflexionar sobre las posibilidades narrativas que presenta el futuro de las comunicaciones multimedia. En su caso, además, presenta la escritura digital, y su estructura de hipertexto, como muestras de una escritura abierta, fragmentada, indeterminada, en ocasiones laberíntica.

Como ha quedado dicho, la tercera parte profundiza en “La crisis del sujeto moderno: el espejo deshabitado”. La metáfora del título aparece de manera explícita en el primer artículo, de Íñigo Barbancho, en el que el autor analiza “El tema del mundo perdido en *Austerlitz*, de W.G. Sebald”. En esta novela el escritor alemán presenta un pueblo sumergido en un lago, en cuya superficie se refleja el protagonista. En esta mirada, en la que se intenta llegar a una referencia y que solo devuelve la imagen del yo, pura apariencia, queda sugerida la idea de un mundo falso. También aparece con frecuencia el espejo en *Diabulus in musica*, novela de Espido Freire que estudia Ana María Gómez-Elegido. La protagonista contempla en él el reflejo de su imagen física, pero en muchas ocasiones termina “observando algo mucho más allá”. En esos momentos de reflexión, la voz narradora va construyendo y reconstruyendo el discurso de su historia, en la que las máscaras, los ocultamientos, las apariencias, parecen mostrar pero ocultan identidades que no llegan a encontrarse. En las obras de Julio Ramón Ribeyro, que analiza Paloma Torres, esa ausencia de centro se trata de una condición existencial necesaria para el arte. Esta misma paradoja la subraya Eva Ariza al examinar *La insoportable levedad del ser* (Milan Kundera): el hombre es cons-

ciente (y necesita serlo) de la fugacidad de la vida y la inconsistencia de sus acciones, pero al tiempo se rebela, porque su voluntad busca dar peso a su existencia.

El volumen concluye con la transcripción de un diálogo entre Ángel García Galiano, crítico literario, profesor y novelista, y Francisco Solano, narrador, que publicó en 2006 *Rastros de nadie*, una obra que busca cuestionar las nociones de autoridad relacionadas con la obra literaria: muestra la insuficiencia de la escritura como método de conocimiento, la insuficiencia de la crítica, que puede llegar a ver los mecanismos del texto pero no la verdad del sujeto que lo escribe, y la insuficiencia del lector que habitualmente consume la novela sin desarrollar ningún discurso sugerido por ella. Al hilo de las palabras de Solano y García Galiano, como es lógico, van apareciendo muchos de los temas tratados a lo largo del volumen que aquí reseño: la identidad, la gramática como ilusión de sentido, el fragmento, la nostalgia como deseo de volver a casa y recuperar el hogar.

Literaturas de la (pos)modernidad presenta en su conjunto una serie de perspectivas complementarias sobre el momento literario en el que nos encontramos. Los artículos son de calidad variable, debido en gran parte a la juventud de la mayoría de sus autores, que se encuentran en fases de for-

mación diversas. Pero no deja de ser una iniciativa valiente que muestra su inquietud intelectual y su capacidad de diálogo con las últimas tendencias teóricas y críticas.

Rosa Fernández Urtasun
Universidad de Navarra

Neira, Julio

Manuel Altolaguirre, impresor y editor. Madrid: Consejo Social de la Universidad de Málaga / Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2009. 709 pp. (ISBN: 978-84-95078-65-0)

Manuel Altolaguirre es una figura literaria y vital muy interesante, un personaje que podríamos calificar –sin temor a equivocarnos– como apasionante, atractivo para todo aquel que ame la literatura, la poesía, y conozca un poco su trayectoria y lo que significó. Manuel Altolaguirre se formó un nombre propio en la historia de la literatura del siglo XX, una suerte de marbete de calidad, pues todo lo que tocaba lo convertía en joya bibliográfica.

Con motivo del centenario de su nacimiento, en 2005, se celebraron diversos congresos y se editaron catálogos que le resituaron como impulsor de la Generación del 27, junto a Emilio Prados, al frente de la Im-

prenta Sur y la revista *Litoral*, ancladas en Málaga, principalmente en la Calle San Lorenzo 12. Este hito de nuestra historia reciente solo pudo llevarse a cabo a través del impulso de estos dos jóvenes altruistas que por amor a la poesía –a la Poesía con mayúsculas, podríamos decir– entregaron su vida y sus esfuerzos para la posteridad. Y lo hicieron muy bien, extraordinariamente bien. Optimizaban los recursos y editaban con sobriedad y rigor expresivo, con estilo inconfundible, primeramente siguiendo la estela juanramoniana de sus publicaciones, y posteriormente haciendo de esa interpretación de JRJ un sello propio y singular. El de Moguer había marcado el camino de la renovación gráfica en España y los malagueños solo tuvieron –supieron– recoger la estela. Y eso solo se puede hacer desde el amor por los textos impresos, desde el amor de la composición y la maquetación, los quebraderos de cabeza por las erratas cuando las cosas no salen del todo bien –como en el primer número de *Litoral*– y desde el trabajo que suponía estar horas y horas componiendo y recomponiendo, cuando no tenían más que unos pocos juegos de letras –las cajas de tipos con las letras de plomo– que, por entonces, eran carísimos. ¿Qué habrían editado hoy Manuel Altolaguirre y Emilio Prados si tuvieran los medios de que disponemos?

Para empezar no se habrían tenido que enfangar con las tintas y los tipos, con las letras dándole a la prensa cada vez que tenían que estampar una obra, ya que lo mandarían directamente a la imprenta, y ellos posiblemente se habrían dedicado solo al diseño... pero quién sabe. Desde luego, y en cualquier caso, hoy es una quimera feliz todo lo que realizaron en la Imprenta Sur, una heroicidad sin ninguna duda, una señal del trabajo bien hecho, impoluto, inmejorable, una marca de diseño en las letras españolas de todos los tiempos, que solo lo pudieron realizar desde la precariedad y el desinterés más absoluto, solo por amor al arte.

Manuel Altolaguirre dejó por ejemplo de ir a visitar a una medio novia que residía en Londres con un dinero ahorrado que tenía porque se compró una imprenta. O en su viaje a España en 1950, cuando visitó la Antigua Imprenta Sur –llamada entonces Dardo–, “se puso perdido de tinta”, según Alfonso Canales, al ayudar a componer un libro de poemas, en un capítulo emotivo tras el exilio, y concretamente a Málaga, al mismo lugar donde se había forjado el mito. Allá donde se desplazaba iba comprando diferentes imprentas, vendiéndolas y comprándolas, dejando una saga de publicaciones que hoy se catalogan como lo mejor de la imprenta contemporánea, un lujo para coleccionis-

tas. Hay que recordar que en *Litoral* –en sus Suplementos– y en la Imprenta Sur se dieron a la luz por primera vez obras como *Canciones* de Federico García Lorca; *La amante*, de Rafael Alberti; *Ámbito*, de Vicente Aleixandre; *Perfil del aire*, de Luis Cernuda; *La flor de California*, de José María Hinojosa; *Jacinta la Pelirroja*, de José Moreno Villa, etc., y se “perpetró” el número triple homenaje a Luis de Góngora que a la postre significó la efeméride que dio número –el 27, o mejor: el Veintisiete– al grupo del cual tanto Altolaguirre como Prados forman parte. Sí, hay que recordar de nuevo que de Vicente Aleixandre o de Luis Cernuda se publicaron sus primeros libros, de Alberti y de Lorca sus segundos poemarios, y si bien Aleixandre recibió el Nobel, no menos se lo habrían merecido Cernuda o Alberti. No nos olvidemos de que Emilio Prados y Manuel Altolaguirre –los cuales crearán un tándem durante toda su vida, con intervalos en una amistad ciertamente fructífera– pertenecen por derecho a la nómina más estricta, esto es, de aquellos diez “elegidos”, tocados por las musas y la decantada selección de la historiografía contemporáneas: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, y ellos dos. Otros autores ciertamente muy considerables

nunca entrarán en esta nómina, sumamente reducida (a pesar de que el concepto de Generación del 27 recoja a muchos más poetas y escritores, sería en cualquier modo una sinécdoque *pars pro toto* ya de por sí, pues engloba y denomina toda una época a través de un grupo que no puede ser representativo, pero que se convierte en modélico). La historia del Veintisiete, el afán de poesía y amistad que poseían sus integrantes, es realmente paradigmático e impresionante, y a poco que se rastrea su peripecia se va descubriendo lo que se ha calificado como un momento cumbre de las letras españolas.

Este libro, *Manuel Altolaguirre, impresor y editor*, sin pretender restarle importancia al Manuel Altolaguirre poeta, se dedica a ensalzar su labor como impresor y editor, pues hasta ahora no se habían realizado acercamientos completos como este de este aspecto suyo tan destacado y trascendental. En sus páginas está contagiado de esa fuerza vital del personaje, narrativa, mostrándonoslo de una manera incesantemente pasional: sus tempranas iniciativas en el colegio, donde escribía saetas a la Virgen, el momento de *Litoral* y la ilusión por conjuntar en un proyecto editorial al Veintisiete (siempre con Emilio Prados), ese grupo que Juan Guerrero – el Cónsul General de la Poesía, en palabras de Federico García Lorca– ha-

bía denominado como “joven literatura”, pasando por la ruptura con el formalismo (en Altolaguirre sin embargo nunca se dio esa ruptura con JRJ, con Salinas o Guillén), sus publicaciones en la época de la II República, el momento terrible de la Guerra Civil, la huida por la frontera, su confinamiento en un campo de concentración y posteriormente en un manicomio en Francia... el exilio en Cuba y México... Llama por ejemplo la atención, en lo editorial, cómo publicarán de nuevo en la aventura mexicana tres números de *Litoral*, recordando viejos tiempos y sobreviviendo a ellos mismos, y que con ese mismo sello, y en el año 1945, por fin cumpla Altolaguirre el viejo deseo de dar a la imprenta *Cántico* de Jorge Guillén (llevaba casi veinte años intentándolo). Es de notar, en lo vital y moral, cómo es criticado –todo esto se sabe hoy a través de la correspondencia– por Pedro Salinas cuando Altolaguirre se separa de Concha Méndez (aunque luego volvió con ella), ya que Salinas hipócritamente había vivido una relación extramatrimonial con Katherine Whitmore, que ahora también es conocida por la publicación del epistolario.

En fin, son muchos los detalles, las anécdotas, los asuntos que trata este libro, que va sondeando siempre todo lo que se mueve alrededor de Manuel Altolaguirre (auténtico motor literario,

de proyectos, que se iban expandiendo allá por donde él pasaba), su complejo y rico mundo, en suma, y que va elaborando al mismo tiempo un corpus bibliográfico inmenso, ya que recapitula todo lo más destacable que se ha escrito sobre la Generación del 27 de la mano de uno de los mejores especialistas actuales, como es el catedrático de la UNED Julio Neira, quien lleva dedicándose toda su vida a esta labor, recogiendo sus investigaciones y conclusiones, y ensamblándolas.

En efecto, Julio Neira realiza un rastreo ágil y entusiasta, con una cantidad de material contrastado que sorprende por su agudeza crítica, excelentemente conjuntado, destacando aquellos detalles oportunos, valorando las aportaciones de la crítica hasta el momento y haciendo balance. En ese sentido no deja de alabar trabajos como los de James Valender, o de criticar –y justificar por qué– el estudio de Gonzalo Santonja sobre Altolaguirre en Cuba. Por su honestidad, también se agradece que no todo sea bonito en la historia de la literatura y de la filología, y de que haya escollos, libros malos y aportaciones deleznable en cualquier momento, de reconocidos catedráticos e ilustres estudiosos. No debemos dejar de señalar que el Apéndice en color, el “Catálogo de las revistas y colecciones impresas o editadas por Manuel Altolaguirre, ordenadas por lugares y fe-

cha de publicación”, es ciertamente muy útil y ameno, pues se pueden ir viendo las obras tal y como se las va citando a lo largo de las más de quinientas páginas del estudio (en total el volumen consta de más de setecientas, pero se leen casi de un tirón).

Para terminar de reseñar este magnífico libro, *Manuel Altolaguirre, impresor y editor*, hay que decir que estamos frente a un ejemplar que hay que leer y que su escritura es una suerte de contagio por aquella pasión que poseía este personaje polifacético y ejemplar. Como reza en la contracubierta, de modo conclusivo:

Manuel Altolaguirre destaca como uno de los creadores más polifacéticos de la España del siglo XX (trabajó como poeta, dramaturgo, conferenciante, articulista, guionista, director y productor cinematográfico), si bien su actividad más significativa y continuada fue la de impresor y editor, a la que dedicó veintisiete años de su vida. En este libro Julio Neira estudia las circunstancias que rodearon las etapas de la trayectoria de Altolaguirre al pie de sus prensas (en Málaga, París, Madrid, Londres, Valencia, La Habana y México) y, a través del análisis de las numerosas revista y colecciones fruto de su producción, ahonda en el conocimiento de la realidad sociocultural y de

la literatura española de la época: la consolidación del grupo del 27 que puede rastrearse a través de las revistas *Ambos*, *Litoral* o *Poesía*; las divergencias estéticas y el nacimiento de una nueva promoción que evidencian *Héroes, 1616* o *Caballo Verde para la Poesía*; el fin de una etapa que constatan revistas del exilio como *La Verónica*, *Atentamente* o *Antología de España en el Recuerdo*. Por último, el libro ofrece el catálogo más completo publicado hasta el momento de las revistas, libros, pliegos o *plaquettes* editados y/o impresos por Altolaguirre, incluyendo sus índices y las imágenes de sus cubiertas.

Juan Carlos Abril
Universidad de Granada

Olivares, Julián

ed. *Tras el espejo la musa escribe: Studies on Women's Poetry of the Golden Age*. Woodbridge: Tamesis, 2009. xxiv + 321 pp. (ISBN: 84-323-0781-5)

El Catedrático de la Universidad de Houston Julián Olivares ha dedicado toda una carrera al estudio y difusión en Estados Unidos de la poesía española del Renacimiento y Barroco. A su excelente *The Love Poetry of Fran-*

cisco de Quevedo: An Aesthetic and Existential Study (Cambridge University Press, 1983; reed. 2009) le ha seguido a lo largo de los años una serie de trabajos que han dado cuenta de la vasta erudición y sensibilidad crítica de uno de los más reconocidos hispanistas del otro lado del Atlántico. La presente antología, que reúne artículos de Electa Arenal, Aránzazu Borrachero Mendíbil, Anne J. Cruz, Adrienne L. Martín, Rosa Navarro Durán, Inmaculada Osuna, Amanda Powell, Elizabeth Rhodes, Stacey Schlau, Lía Schwartz, Alison Weber, Judith Whitenack y el propio Julián Olivares, es una versión revisada de *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro* (Madrid: Siglo XXI, 1993; 2.^a ed., 2009). En ella se nos hace ver, una vez más, que las mujeres escritoras del reinado de los tres Felipes sí tuvieron un verdadero “siglo de oro” poético, y que supieron captar no solo los matices de la experiencia religiosa desde sus celdas conventuales o cámaras privadas, sino también el vitalismo de la vida doméstica y de la Corte; que elevaron la calidad poética del momento a nuevas cotas, y que competieron, en muchos casos, con sus coetáneos masculinos en calidad, variedad y tensión emotiva. Por ello resulta de gran utilidad una antología como la presente, en la que no solo se nos ofrece un variadísimo abanico de estudios sobre poetisas y piezas

(semi)canónicas, sino también una invitación a textos y voces menos conocidas, apenas estudiadas pero que sin embargo pueden ofrecer mucho material de interés en años venideros – una invitación, todo sea dicho, también a críticos de sexo masculino, que aquí brillan por su ausencia. Es este, en cualquier caso, un libro de gran valía porque en ocasiones relaciona estas voces femeninas con poetas de su entorno (como hace Weber, por ejemplo), y porque frecuentemente indaga en los contextos socio-económicos y familiares de las poetisas estudiadas. La completísima bibliografía de 21 páginas que se reúne al final del volumen es ya, de por sí, un texto de consulta obligada para todos aquellos interesados en el estudio o la enseñanza de estas joyas del canon literario en lengua española.

El volumen se abre con un prefacio de la profesora de la Universidad de Barcelona Rosa Navarro, quien en su artículo “El arte de la dificultad en la lírica femenina” se pregunta “¿Cómo puede escribir una mujer poesía amorosa italianizante?” Es esta una reflexión relativamente breve pero muy bien construida que sirve de perfecto preámbulo a lo que vendrá después, en particular a la pieza-bisagra de Olivares que funciona tanto de introducción como de adelanto resumido al resto del volumen. En esta “Introduction”, Olivares

avanza tres provocadoras ideas que extiende al panorama general de la poesía femenina, a saber: que mientras que los hombres se proyectan como solitarios y melancólicos, en las mujeres el dolor o la pena es una experiencia ritual, colectiva; que el verso de la mujer descansa en una “poética de lo prosaico” no trascendente o metafísica (como en los hombres); y que la expresión de pérdida a veces lleva consigo también una pérdida del lenguaje en donde las mujeres adoptan, ocasionalmente, el recurso de la voz masculina (4-5). “In the secular realm –añade el autor–, woman served as a mirror to reflect the self-estimation of father and husband. In amorous poetical discourse, woman was transformed, *de-essentialized* from her status as subaltern and provider, and became a cultural icon that reflected the ego investment of the male poet” (7). Estas tesis de Olivares se desarrollan en la pieza del mismo autor titulada “*Vir melancholicus / femina tristis: Towards a Poetics of Women’s Loss*”, artículo que abre la sección titulada “Secular Poetry”. Tras ella, Amanda Powell se adentra en la producción poética de Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán y Sor Violante del Cielo, en cuya producción “the lexical, figural, and discursive conventions of the poems themselves raise the topic of lesbianism, or whatever eroticized love between women

may without anachronism be termed” (52); Aránzazu Borrachero Mendíbil firma un artículo titulado “El autorretrato en la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán”, en el cual explora los poemas que escribe como retratos y autorretratos, “precisamente porque estos facilitan la observación de la respuesta literaria que la autora adopta frente a la imagen poética que de sí misma existe, en tanto en cuanto miembro del colectivo femenino tan frecuentemente loado por las voces de los autores de la época” (82). Adrienne L. Martín se enfoca en la dinámica de la vida doméstica y cotidiana a través del verso burlesco de la misma poetisa en su ensayo “Female Burlesque and the Everyday”; Inmaculada Osuna firma un excelente trabajo sobre Cristobalina Fernández de Alarcón, en el que ofrece una gran cantidad de datos útiles en torno al contexto vital y social de la poetisa antequerana, mientras que Lía Schwarz estudia las poesías de esta misma escritora recogidas en la Primera y Segunda Parte de las *Flores de poetas ilustres de España* de Pedro de Espinosa; Judith A. Whitenack, por su parte, cierra esta secuencia de colaboraciones con un estimulante ensayo sobre Ana Abarca de Bolea.

La sección “Religious Poetry” se inicia con un artículo de Alison Weber centrado en las hermanas María de San Alberto y Cecilia del Naci-

miento y lo que podría denominarse su “anxiety of influence” con respecto al verso de San Juan de la Cruz. Tanto María como Cecilia escribieron liras basadas en su lectura de la *Noche Oscura* sanjuanescas, pero con un efecto muy distinto –y limitado– debido en parte a su condición femenina. Sin abandonar el poema “Noche oscura”, Elizabeth Rhodes escribe en “Gender in the Night: Juan de la Cruz and Cecilia del Nacimiento” que “the gendered conditions of mystical representation, conditions that reflect gender socialization, are manifest in the differences between the Discalced Carmelite nun’s verse account of the soul’s union with God and that of the Discalced Carmelite friar. In this context, the distinctions between the two texts illuminate not only the plurality of paths leading to God, but also the vivid differences between the way in which early modern man rendered his path to God and the way his female contemporary did” (203). Esta sección incluye también piezas de Stacey Schlau sobre María de San Alberto y de Electa Arenal sobre Sor María de San Félix. Anne J. Cruz firma un artículo sobre Luisa de Carvajal en el cual subraya que “The gendered sophistication evident in Luisa’s poetry becomes even more manifest in the manner in which her Eucharistic poetry incorporates pastoral convention and the dialogue form to bind herself

with God in the persona of the suffering Christ. In what could be called a poetics of transubstantiation, these poems not only reappropriate the figure of Christ through his voice, but also intend to make present his corporeality” (259). Cierran el volumen dos piezas más de Olivares: un breve estudio sobre los *Coloquios* de Sor María de la Antigua y una conclusión. Un volumen, en suma, de gran utilidad tanto para expertos como para estudiantes universitarios interesados en este campo aún poco explorado.

Enrique García Santo-Tomás
Universidad de Michigan, Ann Arbor

Pedraza Jiménez, Felipe B.

Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza”. Madrid: Edaf, 2009. 301 pp. (ISBN: 978-84-414-2142-4)

El Corral de Comedias de Almagro constituye una joya de excepcional valor para los amantes del teatro clásico. Pues bien, allí, en ese espacio único y privilegiado, hacía su presentación en los primeros días del pasado mes de un julio –recién salido de las prensas– un nuevo libro sobre el dramaturgo cuyos personajes habrán cosechado, a lo largo de los siglos, algunos de los aplausos más calurosos que hayan podido resonar en su patio: *Lope de Vega*.

Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza”.

Es evidente que la vida y la obra del *Fénix* han ejercido siempre –quizás como pocas otras– una permanente atracción sobre los estudiosos e investigadores de nuestro teatro que, a lo largo de los siglos, han ido nutriendo la bibliografía lopiana con estudios, artículos y ediciones de sus obras, en las que siempre podemos descubrir nuevas facetas de ese personaje inagotable. A esa atracción se rindió también Felipe Pedraza muy tempranamente, y es –sin duda–, la que le ha llevado ahora a poner en nuestras manos esta visión renovada de un trabajo de larga andadura, que vio ya la luz en 1990, y que el Festival de Teatro Clásico de Olmedo y la Universidad de Valladolid pusieron también a nuestro alcance en el pasado año.

Sin embargo, este Lope de Vega que ahora nos ocupa aparece de la mano de Edaf, en una nueva y cuidada edición que ofrece sugerentes novedades, y permite adentrarse al lector no solo en la vida y en la obra del genial dramaturgo, sino también sumergirse en ese vivo y colorido mosaico que fue el Madrid de la época, dentro del contexto político, social y cultural de tres reinados de la Casa de Austria especialmente significativos para el desarrollo de nuestro teatro.

Este nuevo y actualizado *Lope de Vega* –muy oportuno en un año en

que distintos congresos, jornadas y seminarios han girado sobre su *Arte nuevo*–, conserva, acertadamente, la estructura original de la obra y, en consecuencia, parte de un perfil biográfico del personaje, a lo largo del cual se recorre –y analiza– la trayectoria vital del *Fénix*, en un texto ahora enriquecido con encartes y estampaciones a todo color que también nos trasladan al ámbito cotidiano del personaje. Conocemos a sus vecinos, localizados a través de una reproducción del mapa de Teixeira; paseamos por los lugares más emblemáticos de la capital, participando de su bullicio –desde los mentideros a la Plaza Mayor–; deambulamos por el interior de la que pudo ser su casa, en la calle de Francos –su estudio y el estrado de las damas–; atisbamos furtivamente en los dormitorios; y podemos imaginarnos ascendiendo por la angosta escalera hasta los cuartos de los criados o de algún huésped ocasional; e, incluso, permitirnos descansar unos instantes del trajín ciudadano en su recoleto y amado jardín; ese que el poeta calificaba como “más breve que cometa”.

Cierra toda esta primera parte de la obra que nos ocupa una amplia tabla cronológica, en la que se enumeran los distintos acontecimientos de carácter político y social vinculados a la vida del protagonista y de sus contemporáneos más ilustres –de Gón-

gora y Shakespeare a Calderón y Vélez–; los sucesos más relevantes relacionados con el ámbito teatral –como la apertura y cierre de teatros y sus causas–; y, por último, la muy minuciosa y específica de la propia vida del *Fénix*; todo ello vinculado a los títulos más significativos de su producción literaria.

Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza” se adentra también, en consecuencia, en la obra del gran *ingenio* madrileño –con brevedad, pero sin eludir ningún aspecto esencial–, estudiando sus tres grandes etapas de creación: la de “conformación de la comedia”; la de “madurez cómica”; y, por último, la denominada de “madurez trágica”. En todos estos apartados el libro se ha enriquecido con la adición de nuevos textos literarios; se han matizado juicios; y se ha incorporado un abundante material gráfico, que nutre el texto de manera singular al adentrarse en la producción dramática del *Fénix*, incorporando también páginas específicas dedicadas a los comediantes más significativos de la época.

Por último, y en lo que se refiere a la información bibliográfica, este nuevo *Lope de Vega* se completa con una amplia y cuidada selección de orientaciones –40 páginas– en la que aparecen incorporados los últimos trabajos de reciente publicación, hasta este mismo año de 2009.

Ahora bien, si este renovado *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza”* que ahora se nos ofrece dio sus primeros pasos sobre el escenario de un corral de comedias –el de Almagro–, otro escenario y otro corral ponen el colofón al libro, que finaliza con una doble lámina ilustrativa, a todo color, desplegable y de gran utilidad, en la que se ha recreado –a través de tres cortes– la estructura externa e interna del Corral de Príncipe, situando e identificando todos los elementos que constituían un teatro de la época: el patio, los aposentos, el tablado, la tramoya, etc.

En suma, libro muy atractivo, al que auguramos un seguro éxito por su múltiple utilidad para un amplio abanico de público, que irá desde el lector curioso a los profesores y alumnos de la materia, a quienes nutrirá de abundante material de trabajo: reproducciones de autógrafos; de portadillas de comedias; carteles de representaciones; o retratos de los personajes más significativos de la época, entre los que encontraremos nada menos que dieciséis del propio Lope, que nos conducen desde el joven de grandes mostachos y aire de arrogancia juvenil de la portada de *El peregrino*, al Lope de rostro amable, cumplida ya la madurez, en cuya expresión los estampadores de siglos posteriores supieron imaginar las amargu-

ras y los sinsabores que le había ido deparando la vida, y acertaron a plasmar su profunda humanidad. Felipe Pedraza y su *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza”* nos ayudarán, así, a reencontrarnos con el dramaturgo más seductor y vital de nuestro teatro clásico.

Alicia López de José
I.E.S. Madrid

Ríos Carratalá, Juan A.

La obra literaria de Rafael Azcona. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2009. 169 pp. (ISBN: 978-84-7908-543-8)

La figura de Rafael Azcona (Logroño, 1926-2008) como guionista del cine español tiene una relevancia indiscutible. Buena prueba de ello se encuentra en el hecho de que para muchos españoles puede ser el único guionista –vivo o fallecido– de nuestro cine al que sepan poner nombre y apellidos. Pocos sabrán, sin embargo, que al margen de su aportación al arte del cinematógrafo, Azcona desarrolló una veta literaria que está profundamente vinculada a su oficio de guionista: no en vano, algunos de sus más prestigiosos guiones –como es el caso de sus colaboraciones con Marco Ferreri en *El pisito* (1958) y *El cochecito*

(1960)– fueron adaptaciones de novelas cuyas ya previamente publicadas.

El catedrático Juan A. Ríos Carratalá viene realizando una meritoria contribución en el estudio de las intersecciones entre el cine y la literatura españoles, como prueban investigaciones como *Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra* (Ariel, 2007) o *Lo sainetesco en el cine español* (Universidad de Alicante, 2007). Este trabajo, alentado por la amistad que le unía al autor riojano – lo que se deja entrever por momentos en una escritura apasionada–, se sitúa en la misma estela. El volumen se compone de un extenso y novedoso primer capítulo que tiene un carácter de compendio, y de la recopilación de una serie de artículos ya publicados en prestigiosas revistas literarias y culturales, ahora corregidos para lograr una deseada unidad.

Acierta Ríos Carratalá al comenzar el trabajo preguntándose por las razones de esa ignorancia extendida en lo que se refiere a la faceta de Azcona como escritor literario. Aunque su vocación inicial fue la de escritor, y no la de guionista, el escritor de *Plácido* (García Berlanga, 1961) participó siempre del espíritu discreto más propio del segundo, que sabe que el prestigio, el glamour y el dinero, entre otros privilegios, recaerán fundamentalmente sobre las espaldas de otros compañeros de viaje. Como detalla

Ríos Carratalá, Azcona abandonó Logroño en 1951 para forjarse una carrera literaria en el Madrid de los cafés: un deseo que nunca colisionó con su carácter discreto y su falta de voluntad para invertir tiempo en promocionarse. Por otro lado, la obra literaria de Azcona, desarrollada fundamentalmente durante la segunda mitad de los años cincuenta, presenta algunos rasgos peculiares que lo distinguen del grupo generacional –el de su buen amigo Ignacio Aldecoa– al que se vincula. Y si “a la peculiaridad de la obra literaria de Rafael Azcona le unimos el humor y, además, la conversión del autor en un guionista –actividad apenas reconocida hasta fechas recientes–, contamos con unas circunstancias propicias para que sus relatos y novelas hayan sido ignorados por la crítica académica” (16).

En el primer capítulo, el lector encuentra un epígrafe muy esclarecedor (26-35) que le permite hacerse cargo de las características fundamentales de la novelística de Azcona. El primer rasgo que Ríos Carratalá señala es la consideración de su obra dentro de los parámetros del realismo. La actitud de Azcona frente a la creación no deja lugar a dudas, al decantarse por la observación de lo real en detrimento de la imaginación: “Tanto en su faceta de novelista como en la de guionista siempre escribió a partir de su observación de la realidad, de la

más concreta e inmediata. Rafael Azcona compartió este presupuesto básico con otros autores de su generación, que hicieron suya la idea de Cesare Zavattini de no inventar historias porque bastaba con seguir a los hombres de la calle” (26). Aquí radica el compromiso de Azcona con un movimiento, el realismo, que “no lo cultivó por moda, imperativo moral o ideológico, conveniencia editorial u otra razón tan circunstancial como aparente, sino por un convencimiento claro y sencillo de atento observador de su entorno” (94). De ahí que su universo ficticio se emplazara en entornos fácilmente identificables, sin caer por ello en el tipismo costumbrista.

Se advierte que no es el de Azcona un “realismo social” de fuerte contenido ideológico y dispuesto a aplaudir la bonhomía de la gente humilde. Más bien al contrario: probablemente, su principal seña distintiva sea la querencia por unos personajes de rasgos antiheroicos, alejados de la ejemplaridad moral, enfangados en mediocres batallas cotidianas –eso sí, determinantes para ellos– en las que lo que está en juego es alcanzar el modesto objetivo de sobrevivir, que se cobra siempre un elevado precio. Se trata de personajes “atrapados por la vida” –en expresión acuñada por Ríos Carratalá–, estafalarios y pintorescos, protagonistas de patéticas peripecias por culpa de su incapacidad para decir “no”.

Este aire de familia de los personajes azconianos se traduce en una contemplación irónica de la realidad, que se distorsiona un poco para provocar la sonrisa en el lector y evitar el aburrimiento. Como ya se ha entredicho, el humor –cultivado ya desde su llegada a Madrid en *La codorniz*– es otro rasgo recurrente en la obra literaria de Azcona. Conforme a su sereno escepticismo, se trata de un humor “sin afán redentor”, que mitiga la aspereza de un universo en el que son habitual moneda de cambio la incomunicación, la soledad, el egoísmo, la crueldad y otras tristes manifestaciones de la condición humana.

Como sucede también con sus guiones, Azcona demostró ser un maestro de las historias corales: no solo intervienen muchos personajes en el relato, sino que lo hacen *forma simultánea*, confiriendo a las escenas –si así se pueden llamar– una gran densidad. En ellas se plasma el gusto del escritor por el cultivo de los detalles, los cuales resultan con frecuencia determinantes para captar “la otra cara de la realidad” (32) o interpretar correctamente el sentido de lo que acontece. Para los conocedores del Azcona guionista, se hace patente que su escritura literaria, según explica Ríos Carratalá, prefigura en efecto algunas de sus cualidades como escritor cinematográfico. Además del gusto por lo coral, cabría destacar su decan-

tación por una técnica narrativa que permite conocer a los personajes a través de sus acciones, y que, confiando en que sea el lector el que califique “desde una prudente distancia”, evita los adjetivos o la intrusión de un narrador omnisciente para dibujar sus perfiles psicológicos.

Estas y otras cualidades de su obra literaria –el rechazo de los géneros canónicos, la ausencia de connotaciones pasionales y religiosas, etc.– son profusamente exploradas por Ríos Carratalá a lo largo del volumen. Esta trayectoria literaria toma cuerpo a comienzos de los años cincuenta, cuando Azcona adquiere oficio escribiendo –con pseudónimo– convencionales novelas para colecciones populares y explota su talento cómico en *La codorniz*. En este periodo escribe varios volúmenes de humor y crea al “repelente niño Vicente”: un caso que, más allá de una primera lectura inocente, podría interpretarse como una puesta en solfa de los valores institucionalmente validados.

Tras esta etapa como humorista, Ríos Carratalá sitúa la madurez de Azcona como novelista entre 1956 y 1960. En este intervalo publica cinco novelas en las que su universo creativo queda configurado. La primera de ellas es *Los muertos no se tocan, nene*. A elementos ya señalados –como el egoísmo de los personajes, la fractura de lo solemne, o el retrato coral– se su-

man en esta novela otros que serán también inequívocos del autor: la recurrente presencia de la muerte y, sobre todo, un humor que, distanciado del absurdo codornicesco, se sustenta sobre la base real de situaciones crueles y busca –en un ejercicio de lucidez– la comprensión solidaria del lector con unos personajes mediocres. Si esta novela prefigura en ciertos aspectos a *Plácido*, la publicación de *El pisito* tiene una consecuencia decisiva: una llamada telefónica de Marco Ferreri que provoca un giro de la carrera profesional de Azcona hacia el cine. Quizás porque, como dijo entre veras y bromas, “era más fácil escribir guiones que novelas” (48). Esta novela, que parte de un problema social relevante en la época –la dificultad de las parejas para comprar un piso–, traza una nueva trayectoria degradante en unos protagonistas que pagan un precio excesivo por el objetivo que se habían propuesto. La novela ofrece también nuevas claves para entender el corpus azconiano: la visión desencantada del amor y un sometimiento del varón a la voluntad incansable de la mujer. Este último aspecto ha levantado voces sobre una presunta misoginia en el universo azconiano. Para el autor de este volumen, la “misoginia” de Azcona debe entenderse como el “reconocimiento de la superioridad de una mujer a la que no se comprende, ni se puede manipular” (63).

Los ilusos constituye la tercera novela de este fecundo periodo creativo. Azcona parte con un bagaje autobiográfico para trazar un retrato de la bohemia madrileña de los cafés de segunda fila. Como explica en el capítulo IV, dedicado a esta novela poblada por unos pícaros que se refugian en los cafés como el Varela o el Comercial –hermanos pobres del Gijón– para no enfrentarse a la vida, el acierto estriba en el tono para referirse a poetas y tertulianos: “Rafael Azcona nunca se ceba en estos personajes mediante la impasibilidad del distanciamiento o el recargamiento de lo grotesco. Hay ironía y humor en sus retratos, tendencia a una justificada caricatura, pero sin perder el equilibrio necesario para reírse con sus criaturas, nunca de ellas” (133).

Después fue el turno de *Pobre, paralítico y muerto*, compilación de tres relatos, de los cuales dos serían adaptados al cine: “Paralítico” se convertiría en *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) y “Muerto” es un precedente de *Plácido*. La primera adaptación, obrada con la ayuda de Pere Portabella, consiste en la trágica defensa de un hombre desvalido que actúa de forma egoísta como única vía posible para esquivar una soledad que le atenaza. En “Muerto” vuelve a describirse una situación en la que el egoísmo y la insolidaridad presiden las relaciones personales. Por su parte,

“Pobre” ilustra a la perfección el prisma particular con el que Azcona abordó el tratamiento de los desfavorecidos, situándose en las antípodas de la postura de Aldecoa con unos personajes nada ejemplares y movidos por sus propios intereses.

Por último, Ríos Carratalá reivindica la calidad de *Los europeos*, “crónica de una frustración” de unos personajes mediocres que se entregan de forma compulsiva a la conquista mujeriega en la engañosa “tierra prometida” de Ibiza. Editada con un falso pie de imprenta para sortear la censura, y con una carga dramática acentuada respecto a los títulos anteriores, fue uno de tantos proyectos de adaptación que Azcona y García Berlanga no consiguieron levantar. La fuerte presión que la censura ejercía sobre Ferreri, Berlanga y Azcona constituye un factor decisivo para que el último se marche a Italia, donde continuará durante un periodo extenso su labor como guionista. En 2006, y como ya hiciera con otras novelas suyas, Azcona reescribió la novela para restituírle “lo que la censura le sisó” (145).

Ríos Carratalá dedica dos capítulos al análisis de *El verdugo*, el primero referido a la película de García Berlanga de 1964, y el segundo con motivo de la adaptación teatral de Bernardo Sánchez Salas en 2001. En el primero, el académico trata de mostrar los puntos de encuentro y

desencuentro entre la película y las tragedias grotescas de Carlos Arniches, autor admirado por Berlanga y Azcona. Para Ríos Carratalá, la conexión fundamental entre unos y otro hay que buscarla en la “reivindicación del humor y su inserción en un, para ellos, necesario marco realista en el que convive con el drama o la tragedia” (108). Las diferencias, a la postre, parecen cobrar una mayor entidad: en la película de Berlanga y Azcona no hay aprendizaje sino “miserabilización”, no hay esperanza o final feliz sino escepticismo, y tampoco voluntad moralista: el arrepentimiento, el perdón y la regeneración de los culpables de Arniches no tiene correspondencia en unos personajes insolidarios y egoístas. En el segundo ensayo, Ríos Carratalá procura desmontar la presunta misoginia de Azcona, que vuelve a colación a propósito de *El verdugo*. Además de constatar que las mujeres son también “atrapadas por la vida” en los relatos de Azcona, el investigador reivindica la honestidad del punto de partida del escritor y guionista: “debemos ser prudentes a la hora de hablar de la misoginia de un autor que confesó ver a la mujer desde la perspectiva de sus protagonistas masculinos, desde una condición limitada o parcial, pero también honesta, porque es aquella que conocía de primera mano. Este requisito resulta funda-

mental en la obra de un autor con vocación realista”.

Ríos Carratalá cierra el volumen con un capítulo dedicado a *Los girasoles ciegos* (Cuerda, 2008), film que parte de un guión de Azcona (que no pudo llegar a ver la película) basado en el relato homónimo de Alberto Méndez. Su encendida defensa da lugar a las páginas más virulentas del volumen, en las que el catedrático arremete contra buena parte de la crítica cinematográfica por no haber valorado el film en lo que entiende que merece, al tiempo que cae en ciertos apriorismos ideológicos. Ríos Carratalá defiende la película desde una tesis provocativa: la que entiende que el propio contexto de la Guerra Civil fue, como tal, maniqueo (158-161).

A pesar de que pueda objetarse un peso excesivo de la opinión en estas últimas páginas, no cabe duda de que estamos ante un libro muy valioso para los investigadores de la literatura y el cine españoles. Con pasión, amenidad y criterio, Ríos Carratalá aporta numerosas claves para comprender una figura –la de Azcona– fundamental en nuestro cine, y que invita a la revisión de nuestra más reciente Historia de la literatura.

Pablo Echart
Universidad de Navarra

Saen de Casas, María del Carmen

La imagen literaria de Carlos V en sus crónicas castellanas. Lewiston-Queenston-Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009. 289 pp. (ISBN: 978-0-7734-3821-7)

Como su título sugiere, este libro analiza el sistema de referencia mítico que crean en torno a la figura del Emperador Carlos V varias crónicas de la España Moderna; a saber: la *Historia y vida del Emperador Carlos V* de Mexía, la *Crónica del Emperador Carlos V* de Santa Cruz, la *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* de Sandoval, la *Crónica del Emperador Carlos V* de Girón y los *Anales del Emperador Carlos V* de Gómara.

Los cronistas, sean oficiales o no, no son historiadores, sino más bien burócratas de la corona, “artesanos de gloria”, cuya tarea consiste en fortalecer al rey y en mostrar la grandeza de España. En este libro las crónicas se analizan con cuidado para mostrar cómo, si bien diferentes, tienen en común rasgos que proceden de los mismos códigos literarios, retóricos e historiográficos y cómo incorporan un sistema de valores modelado según los tratados de *specula principum* sobre el príncipe perfecto.

Cada uno de los capítulos, dedicado a cada crónica individual, se centra en lo que anuncia el título del libro, esto es, en el retrato y hazañas

del Emperador, observado como rey mítico, en abierta contradicción con el Carlos V histórico quien, debido a circunstancias específicas, se comportaba como un príncipe moderno, lejos de la imagen ideal que se construía desde la Corte. Saen de Casas delinea de forma meticulosa los modelos clásicos y los códigos retóricos empleados en la composición de esta imagen “literaria” del monarca. Compuestas como discursos epideícticos y siguiendo las once circunstancias de persona ciceronianas para el retrato (lugar de nacimiento, edad, linaje, educación, etc.), algunas de estas crónicas mezclan el género medieval de la “historia” con otro más moderno, la “vida”, género este popularizado en el Renacimiento. Saen de Casas demuestra también cómo estos textos presentan una concepción providencialista de la historia, según la cual se observan los hechos históricos como recompensa o castigo divinos por las acciones de los españoles o de su Emperador.

Pero el libro ofrece mucho más de lo que anuncia: al examinar la imagen “literaria” de Carlos V, Saen de Casas teje un complejo entramado del que emerge ante los ojos del lector una detallada historia de la España del siglo XVI; y no solo una historia política y militar, sino también una historia cultural e intelectual; y no solo de España, sino también de Europa y de

América, cuyos destinos estaban, en ese momento, tan ligados a la figura del Emperador. Así, por ejemplo, el libro trata del erasmismo de Mexía, que mantenía correspondencia epistolar con el humanista holandés; trata también el libro de los debates de la época sobre la guerra y la paz, a propósito de las guerras civiles con las “comunidades”, las guerras exteriores con Francia y las guerras “justas” contra turcos, luteranos y moriscos. En la estela de la figura de Carlos V, Saen de Casas revisa la política de un período crucial para la historia mundial en hechos como la Reforma de Lutero, el Concilio de Trento y la colonización de América.

Con respecto a esto último, Saen de Casas se centra con especial atención en la visita de Las Casas a la Corte en 1542 para criticar la destrucción de las Indias, según la crónica de Santa Cruz, quien se puso de lado de aquellos que, como Las Casas, forzaron al Emperador a repensar su política en América y a crear nuevas leyes para defender a los indios de la esclavitud y de los encomenderos. Por contra, Gómara, el famoso cronista de Indias, toma posturas más cercanas a las de su amigo Sepúlveda en el sentido de que no cuestiona la validez de la conquista.

Además, en el caso de la crónica de Sandoval, escrita a principios del siglo XVII, mucho después de la

muerte de Carlos V, Saen de Casas subraya el interés de este texto como un intento de mostrar el pasado reciente como modelo para solucionar los problemas de una España en declive bajo el débil Felipe III y su todopoderoso valido el Duque de Lerma. El propio Sandoval, conviene señalar, era pariente de Lerma, lo cual lleva a Saen de Casas a preguntarse por qué critica Sandoval de forma solapada a su propio pariente.

En su libro Saen de Casas despliega una admirable combinación de conocimientos históricos con el rigor filológico en el tratamiento de sus fuentes; no duda, por ejemplo, en consultar algunas de estas en archivos, cuando se encuentra con ediciones de dudosa fiabilidad: un maridaje perfecto que hace de este libro un trabajo verdaderamente interdisciplinar, en el sentido de que interdisciplinar no significa aquí el desprecio por las disciplinas, sino más bien un conocimiento riguroso de ambas que, combinado, produce unos resultados inesperados y arroja nueva luz sobre nuestra comprensión de la España Moderna.

El libro está escrito con una prosa clara y elegante, exenta de la soporífera pedantería del discurso académico. Los análisis y argumentos son completamente convincentes. De hecho, estas casi trescientas páginas están repletas de sorpresas y erudi-

ción. El libro se lee como un best-seller académico, un viaje fascinante al corazón del mundo occidental en la primera mitad del siglo XVI, bajo la guía de una investigadora inteligente y elegante; un libro, en fin, importante no solo para los hispanistas, tanto historiadores como filólogos, sino también para aquellos que se interesan por cuestiones de historiografía, retórica e historia de las mentalidades.

Fernando Plata

Universidad de Colgate, EE. UU.

Safier, Neil

Measuring the New World: Enlightenment Science and South America. Chicago: University of Chicago Press, 2008. xviii + 387 pp. (ISBN: 978-0226733555)

La expedición del aventurero y explorador francés Charles-Marie de La Condamine permanece en los anales de la ciencia como uno de los eventos capitales de su siglo. La Academie des Sciences parisina envió en 1735 una dotación hispano-francesa a lo que entonces era la provincia española de Quito con el propósito de zanjar de una vez por todas la verdadera curvatura de la Tierra. El asunto había sido debatido anteriormente tanto por Descartes como por Newton, gene-

rando todo un catálogo de rivalidades que, en última instancia, daban cuenta del alcance y las limitaciones de la física y la filosofía, cuando no de disciplinas como la cartografía, la botánica y la zoología. La forma correcta del planeta había provocado también roces entre las diferentes instituciones patrocinadoras de la ciencia y, por extensión, entre aquellas naciones – Francia, Inglaterra, España– involucradas en la apropiación y difusión europea de la orografía americana. Pero el alcance de La Condamine superaba lo ya hecho tanto en los medios disponibles como en ambiciones personales ante sus propios compatriotas, algunos de ellos, por cierto, encarnizados enemigos. Según estas nuevas mediciones ecuatoriales, ¿se encontraría el neoclásico ante una esfera perfecta, o más bien de tipo oval, o acaso ante una forma sorprendentemente nueva? El *Journal du voyage fait par ordre du roy* (1751) dio cuenta de los éxitos y fracasos de La Condamine tras una década de periplo americano, así como de su naturaleza de “textovitrina”, es decir, de portador de un cierto capital social una vez difundido en los círculos cortesanos de su querida Francia.

El historiador estadounidense Neil Safier reconstruye con rigurosa precisión y con una gran dosis de amenidad la que sería una de las expediciones geodésicas más controver-

tidas de su tiempo, amenazada por continuas enfermedades, por lamentables desencuentros entre sus miembros, por choques con poblaciones nativas (ya fuera por avaricia o simple incomunicación) y, cómo no, por penosas limitaciones monetarias. Su aproximación se centra en esta “teatralización de lo empírico” y en cómo el conocimiento de lo americano fue recopilado, ordenado y presentado en su contexto europeo. En este sentido, el término *measuring* del título no solo da cuenta de las mediciones matemáticas del terreno explorado en Quito y en la cuenca amazónica, sino también de los procesos de comprensión y asimilación de un mundo completamente diferente. El arte de la ciencia se torna entonces en el arte de la manipulación, en donde no todo resulta fiable. Evitando volver a estudios previos que ligaban el método empírico con la dominación colonial de lo indígena, el autor analiza ahora una serie de asuntos de tipo interno, como por ejemplo el hecho de que La Condamine hiciera suyas determinadas fuentes primarias (amerindias, africanas, mestizas e incluso jesuitas) en la elaboración de materiales, suprimiendo o alterando evidencias, etc. En su recorrido, Safier incluye también una serie de personajes y textos aparentemente periféricos pero que dan una visión más completa del fenómeno. Tal es el caso, por ejemplo,

del compañero de viaje de La Condamine, Pedro Vicente Maldonado y su *Carta de la Provincia de Quito* (1750), cuya elaboración, publicación y difusión involucró a toda una red de personajes tanto de España como de Francia en lo científico y lo diplomático; o del anónimo *Relación histórica del viage a la América meridional* (1748), muy crítico con el tratamiento del indio en Quito, e indicador de las preocupaciones en torno a cómo se debía de construir un discurso historiográfico mínimamente objetivo.

Los dos últimos capítulos del libro vuelven a dos aventuras editoriales de gran importancia a la hora de difundir los hallazgos de esta expedición ecuatorial, a saber, el *Histoire des Incas* (1744) y la monumental *Encyclopédie*, a través de los cuales Safier analiza con elegancia y destreza los procesos de recolección y difusión de territorio amerindio en el Viejo continente, y cómo la deliberada selección de materiales por parte de editores franceses delató lo que se pretendía cada uno de los agentes en juego. Se trata este, por tanto, de un libro sumamente rico en datos que, sin embargo, se revela al lector también como un riguroso ejercicio teórico de historiografía, en la medida en que su autor reflexiona también sobre cómo en este siglo la historia de la ciencia, a través de procesos de inscripción, narración, lectura, corrección, selección

y traducción, perfeccionó sus propias herramientas revelando al mismo tiempo sus miserias.

Enrique García Santo-Tomás
University of Michigan, Ann Arbor

Varios

Comedias Burlescas del Siglo de Oro. Dir. Ignacio Arellano. Vol. 6. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. 608 pp. (ISBN: 978-84-8489-280-9)

El presente volumen de la serie *Comedias Burlescas del Siglo de Oro* continúa el trabajo de recuperación y edición de textos realizada en conjunto por el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y la editorial Iberoamericana/Vervuert. La colección, dirigida por Ignacio Arellano, agrega a su sexto tomo cuatro obras más al ambicioso proyecto de editar la totalidad del *corpus* de comedias burlescas, si bien desatendido durante mucho tiempo, actualmente de gran interés para una parte de la crítica.

Esta sexta entrega incluye la tesis doctoral que María José Casado realizó dentro del proyecto "Edición del Corpus completo de las Comedias Burlescas". La tesis doctoral se compone de la edición crítica, anotación y

estudio preliminar de las obras *El rey Perico y la dama tuerta* de Diego Velázquez del Puerco, *Escanderbey* de Felipe López y *Antíoco y Seleuco* de Matos Frago, Alonso de Olmedo y Jusepe Royo. No es la primera vez que un trabajo doctoral se convierte en parte de la colección, pues el tomo cuarto de *Comedias Burlescas* (Biblioteca Áurea Hispánica, 19) es también el ajuste de la tesis de Alberto Rodríguez Rípodas dirigida por Miguel Zugasti, lo que permite confirmar el creciente interés que existe entre los jóvenes investigadores por la edición de estas obras, así como constatar la importancia de sus aportaciones, trazadas en los estudios preliminares y artículos de investigación, que ayudan a la comprensión de este tipo de comedias. El tomo se completa con la comedia *La venida del Duque de Guisa y su armada a Castellar*, de Martín Lozano, a cargo de Blanca Periñán, estudiosa de la literatura paródica, y Daniela Pierucci, investigadora de la Universidad de Pisa. Además de una "Bibliografía general" sobre el subgénero, un apartado que enumera las "Ediciones modernas de Comedias Burlescas" y el "Índice de notas".

El rey Perico y la dama tuerta de Diego Velázquez del Puerco procede del único testimonio existente, el manuscrito número 16.363 de la Biblioteca Nacional de España, con letra del siglo XVIII. Esta obra, a diferencia

de otras comedias burlescas, no parodia ninguna versión seria en particular, por lo que se concentra en mostrarse de las convenciones de la comedia palatina. La historia es un pretexto para hilar personajes y tópicos ridículos: la dama, el rey, el galán, el criado; las acciones, los comportamientos y los diálogos típicamente burlescos de estos personajes; así como parodiar motivos de las comedias serias: la descripción de la belleza de la dama, el uso del retrato, el juego del honor, el duelo, el final con bodas múltiples y otros. La edición de *Escanderbey*, de Felipe López, procede del único testimonio existente, el manuscrito número 17.102 de la Biblioteca Nacional de España, también con letra del siglo XVIII. Esta comedia parodia *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbey*, atribuida a Vélez de Guevara. La comedia de Vélez y, por ende, también la burlesca, tienen como base el episodio de Jorge Castrioto, personaje histórico de alguna difusión en España. *Escanderbey* toma el modelo de Vélez para darle el giro grotesco, a través de alusiones escatológicas, lenguaje bajo, alusiones sexuales y otros mecanismos propios de la comedia burlesca. *Antíoco y Seleuco*, de Matos Fragoso, Alonso de Olmedo y Jusepe Royo, tiene como único testimonio el manuscrito 16.908 de la Biblioteca Nacional de España, con letra del siglo XVII. La

fuentes de *Antíoco y Seleuco* burlesca es la comedia homónima de Agustín de Moreto. Los tres ingenios llevan a las tablas la construcción moretiana bajo la degradación del lenguaje, acciones y personajes.

La presentación del texto crítico sigue las normas del GRISO: modernización de grafías sin relevancia fonética, regularización de la puntuación y acentuación, así como el empleo de mayúsculas de acuerdo con la lectura interpretativa; reglas adoptadas en los tomos anteriores de la colección y vigentes para toda la colección Biblioteca Áurea Hispánica.

De las tres obras elegidas por Casado, tan solo se conoce una fuente manuscrita para cada comedia. Este fenómeno, nada extraño en el subgénero, imposibilita crear un aparato de variantes textuales, dado que todas las lecciones provienen de ellos; solamente en los lugares donde supone errores, Casado propone una *emendatio ope ingenii* para proporcionar una mejor lectura. Así, por ejemplo, en el lugar de la palabra tachada que no se distingue en el verso 1762 del manuscrito (“es ver [...] que mis rigores”), Casado coloca “que vengan hoy mis rigores” *El rey Perico...*, v. 1762, o la palabra ilegible que Casado entiende como “guerra” o “gierra” y edita como “guerra” (*Antíoco y Seleuco*, v. 79). En ciertos lugares, Casado marca la lectura errónea del copista: en el

manuscrito de *El rey Perico...* aparece como segundo apellido del autor “del Puerto” que Casado corrige por “del Puerco” (*El rey Perico...* tabla inicial de la comedia), por considerar que es una *lectio faciliior*. Casado también enmienda errores métricos (“en lo tibio de vos señora”, verso eneasílabo, que cambia por el octosílabo “en tibio. De vos, señora,” para completar la forma del romance; *El rey Perico...*, v. 1100); ajustes de la rima (“usted” por “usté” para mantener la rima consonante de la quintilla en -é; *El rey Perico...*, v. 618); gramaticalidad de las frases (“la mismo conciencia agrava” por “la misma conciencia agrava”; *El rey Perico...*, v. 1531); *detractio* de una letra o varias (“*Culga*” por “*Cuelga*”; *El rey Perico...* acot. del v. 598), o “mara” por “quemara” (*Escanderbey*, v. 1443), o “candi” por “candiles” (*El rey Perico...*, v. 2124); *haplografía* en los “apartes” de los versos, 1375, 1390, 1395, 1427, 1462, 1508, 1591, 1637, 1868, 1936, 1940 de *El rey Perico...*; *inmutatio* (“penéis” por “ponéis” *Antíoco y Seleuco*, v. 1451).

La anotación filológica es precisa y erudita. Las notas a pie de página, además de marcar las enmiendas realizadas a los manuscritos, se concentran en resolver secciones de difícil acceso para un lector no especializado en la terminología del Siglo de Oro, con el auxilio de diccionarios, documentos u otras herramientas lexico-

gráficas coetáneas. Así, por solo nombrar algunos ejemplos, Casado explica las características de lugares en donde se desarrollaban determinados hábitos: “El corral de Naranjos” donde las visitas de las mujeres del partido eran frecuentes (*Escanderbey*, nota a los vv. 66-67.), o lugares que desaparecieron: “la calle del Olivo” en donde había una taberna llamada la Casa de los cien vinos (*Escanderbey*, nota al v. 166), o lugares familiares para la gente coetánea de la época: “Antón Martín” plaza en la que se localizaba el hospital San Juan de Dios para el tratamiento de las enfermedades venéreas (*Escanderbey*, nota al v. 292), todas estas referencias geográficas utilizadas por los autores para fines cómicos. Casado también se preocupa por desentramar los chistes creados por dilogías: “señalada” como distinguida y también como marcada por algún defecto (*El rey Perico...*, nota al v. 1109); alusiones escatológicas, que muchas tienen que ver con el carácter dilógico de palabras: “ojo” entendido como el de la vista y como el del culo (*El rey Perico...*, nota al v. 303-304) o referencias metatextuales; así como resaltar los refranes y las cancioncillas populares que aparecen. Estas notas se nutren con pasajes extraídos de la literatura áurea, la mayoría de ellos de índole jocosa o erótica, que permiten ejemplificar mejor una palabra o una referencia hecha anteriormente: citas

de entremeses, fragmentos de obras burlescas de Quevedo y Góngora, pasajes de poesía erótica y referencias a otras comedias burlescas en donde se usa de forma similar una palabra. La anotación filológica es la carta más fuerte de las ediciones de Casado, a mi parecer una de las mejores de toda la colección, aunque en ocasiones pueda fatigar a un lector no especializado y, por el contrario, algunos ejemplos parecen resultar innecesarios para el especialista.

Para cada comedia, Casado agrega un completo estudio introductorio construido sobre un esquema base: 1) "Texto y autoría", 2) "Fuentes", 3) "La versión paródica y sus modelos serios", 3.1) "Resumen argumental de la comedia seria", 3.2) "Resumen argumental de la comedia burlesca", 3.3) "Estudio comparativo de ambas comedias", 4) "Procedimientos cómicos", 4.1) "Comicidad de situación y temas", 4.2) "Comicidad verbal", 5) "Tiempo y espacio" 6), "Esquema métrico" y 7) "Nota textual y criterios editoriales". Este esquema sufre de variación en *El rey Perico y la dama tuerta*, que al no parodiar a una comedia seria, se eliminan los apartados comparativos. La comicidad verbal, definida por algunos críticos como el pilar del subgénero, tiene un espacio privilegiado en las introducciones de Casado, por lo que los juegos verbales, las expresiones populares

en forma de refranes, cancioncillas, entre otros recursos ya mencionados aquí, quedan bien ejemplificados.

Complementa este volumen *La venida del Duque de Guisa y su armada a Castelamar*, de Martín Lozano, a cargo de Blanca Perrián y Daniela Pierucci. Ellas toman para su edición dos fuentes: un testimonio manuscrito de la comedia y la edición modernizada de este manuscrito realizada por Antonio Gasparetti. El primero procede de la Biblioteca Nacional de Nápoles conservado en "volumen sin frontis y truncado, junto con el poema de Gaspar de Sossa 'Historia de los tumultos de Nápoles', Signatura: I.E.-8" (465, nota 2). La edición moderna publicada en 1932 como apéndice (43-57) al artículo de Antonio Gasparetti: "La spedizione del Duca di Guisa a Castellamare nel 1654" tiene como texto base el manuscrito de Nápoles. Perrián retoma para su estudio introductorio parte del artículo de Gasparetti en donde indica la fuente seria de la comedia burlesca, los datos históricos y otros recursos. Debido a la existencia de un testimonio, el texto crítico recoge, en todos los casos, las lecciones del manuscrito de Nápoles, aunque en ocasiones se utiliza la edición de Gasparetti para señalar concordancias de lectura en ciertos pasajes o resaltar los errores de transcripción del texto de Gasparetti. Las enmiendas, entonces,

se concentran en cuestiones métricas y estilísticas, señaladas oportunamente a pie de página.

La edición cuenta con un estudio preliminar a cargo de Blanca Perinián, quien destaca las particularidades de la comedia. Al referirse a la autoría, Perinián comenta que hasta el momento no es posible identificar a Martín Lozano, nombre que aparece en la firma apenas legible del manuscrito de Nápoles, como el autor o copista de la obra. Para las fuentes de la pieza burlesca, Perinián concuerda con Gasparetti en que la comedia de Matos Fragoso, *Pocos bastan si son buenos y el crisol de la lealtad*, sirve de base para la burlesca. Ambas comedias tienen como fondo el episodio histórico de la segunda entrada del Duque de Guisa en Castellammare di Stabia, provincia de Nápoles, en 1654. Una comparación entre la obra seria y la burlesca arroja interesantes resultados. La comedia de Matos, por ser un panegírico de la camaradería entre italianos e hispanos en contra de los franceses, transmite a *La venida del Duque de Guisa y su armada a Castellammare* los mismos fines propagandísticos, a pesar de encontrarse llena de características propias de la comedia burlesca. Esto es relevante para el subgénero pues, como indica Perinián, puede observarse una hibridación, que en este caso ella denomina “Comedia burlesca-seria” (486). La rica

anotación filológica se concentra en resolver problemas que tienen que ver con la agudeza verbal de la obra: dilogías, refranes, chistes, alusiones escatológicas y sexuales que aparecen no con poca frecuencia en el texto; además de señalar ciertas discordancias entre la fuente histórica y los acontecimientos de la comedia.

Al final de la edición se incluye un apéndice, elaborado por Daniela Pierucci, en el que se recoge “sin modificaciones gráficas, todos los textos en italiano, una selección de los redactados en latín, y en napolitano, escritos por los eruditos de la *Accademia degli Oziosi*” (488) acerca del duque de Guisa, transcrita del fascículo manuscrito del siglo XIX “*Varie poesie contro il Duca di Guisa, e altri Generali Francesi allorchè vennero con la loro flotta in Castellammare nel 1654*”, publicado en el volumen *Raccolta di varie cose patrie fatte da Emanuele Palermo*, núm. 1, 1843 (ms. XV F 5 de la Biblioteca Nazionale di Napoli). Esta selección de textos ayuda al lector a darse una idea de la opinión que se tenía en los círculos cortesanos del personaje histórico del Duque de Guisa, por lo que las editoras vinculan ciertos pasajes de la comedia con los poemas presentados en el apéndice.

Para recapitular, esta sexta entrega de la colección cumple con creces el propósito del proyecto de editar el *corpus* completo de comedias

burlescas, pues el volumen no solo entrega cuatro textos perfectamente cuidados por los editores y con un excelente aparato de notas que permiten al lector común comprender parte de los oscuros enredos verbales y las referencias jocosas de las comedias, sino que, además, sus precisas introducciones, estudios preliminares, bibliografía y apéndices permiten al lector especializado en literatura áurea, que desconoce la comedia burlesca, entender las particularidades del subgénero, los mecanismos que provocan la risa, las circunstancias, el contexto histórico en donde fueron creadas y el estado actual de las investigaciones. Con lo que queda claro que la colección no solo se conforman con sacar a la luz los textos, sino también busca marcar los caminos de las futuras investigaciones del subgénero.

Arturo García Cruz
Universidad Autónoma Metropolitana, campus Iztapalapa. México DF

Weber, Alison

ed. *Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. New York: MLA, 2009. 297 pp. (ISBN: 978-1-60329-022-7)

Damos la bienvenida al volumen de la colección *Approches to teaching* que la *Modern Language Association of Ame-*

rica ha dedicado a la literatura de los místicos españoles con Teresa de Ávila como figura central. Como dice Alison Weber en la introducción a la obra, la elaboración y publicación de este volumen se explica, en primer lugar, porque en las universidades estadounidenses existe un interés creciente por la literatura de tema religioso, antes relegada a un segundo término por aquellos textos en los que predominaba lo material y lo social, como el *Lazarillo* o la *Celestina*. Pero también, y quizás debido a este nuevo interés por lo espiritual, porque los místicos españoles han pasado a estudiarse con mucha frecuencia en cursos no relacionados con la literatura del Siglo de Oro (literatura universal, civilización occidental, España moderna, autobiografía, historia y literatura de las mujeres en occidente, estudios trasatlánticos etc.). A pesar de esta popularidad, son muchos los retos pedagógicos que estos textos presentan: su oscuridad, no solo de contenido, sino también lingüística; la falta de formación histórica y religiosa de los alumnos; el desconocimiento que los mismos tienen del papel jugado por la religión en la España Moderna o de la visión de mundo de los autores; la dificultad que encuentran a la hora de relacionar imágenes y vocabulario del ámbito de lo sensual con la experiencia de la divinidad.

En un intento de ayudar a los instructores a superar estos desafíos, Alison Weber ha editado un volumen dividido en dos partes, como viene siendo normal en esta colección: en la primera, además de la introducción que ella misma redacta, incluye dos excelentes secciones a cargo de Amanda Powell y Emily E. Scida. Si Powell hace una valiosa evaluación de las traducciones disponibles en inglés, explicando a qué tipo de curso se adecua cada una, Scida expone y clarifica las dificultades lingüísticas que complican la accesibilidad de los textos. En la segunda parte, Weber reúne veinticinco ensayos de otros tantos especialistas que plantean diversos acercamientos al tema, al tiempo que comparten con el lector aquellas estrategias pedagógicas que han empleado con éxito en sus aulas. Estos ensayos aparecen agrupados en cuatro secciones, dependiendo su ubicación de su contenido y enfoque. Completan el volumen una sección con información sobre los especialistas participantes en el proyecto, la lista de las personas que contestaron las preguntas de una encuesta que sirvió como punto de partida para la elaboración del volumen, la bibliografía y el índice onomástico.

En la introducción, Alison Weber, además de dar una visión panorámica de cómo ha evolucionado la enseñanza de los místicos en las univer-

sidades americanas basándose en una encuesta realizada a un grupo de profesores en 2004, utiliza su reflexión para enunciar cuáles deben ser las líneas maestras que guíen la tarea de los instructores para superar la oscuridad de los textos y la distancia que los separa de la realidad vital de los estudiantes y de sus intereses. En este sentido, me parece particularmente valiosa la sección en la que recomienda qué tipo de materiales puede utilizarse según las características específicas de cada curso, en la que evalúa las múltiples ediciones y antologías disponibles, e incluye numerosas sugerencias bibliográficas para completar la biblioteca del instructor. Hay que alabar el hecho de que exista un equilibrio entre la bibliografía publicada fuera y dentro de los Estados Unidos, cosa que no siempre ocurre en otros volúmenes de la colección. Tampoco olvida mencionar otros materiales pedagógicos no bibliográficos, muchos de ellos disponibles en la red: música, obras de arte, películas... Esta sección se completa con el apartado sobre traducciones a cargo de Amanda Powell antes mencionado.

Por lo que respecta a los ensayos reunidos en este volumen, llama la atención la homogeneidad alcanzada desde el punto de vista de su calidad, que es muy alta. Para empezar, y en contraste con lo que hemos observado en algunos ejemplares de la co-

lección, la mayoría de los autores no se limita a resumir su lectura particular de los textos, o a enumerar aquellos aspectos que suelen explorar en sus clases, sino que también proporcionan valiosas sugerencias pedagógicas basadas en su experiencia docente para conseguir entusiasmar e involucrar a los estudiantes. De este modo, el lector encontrará en esta obra un auténtico banco de datos en el que inspirarse a la hora de diseñar sus cursos o de concebir actividades o métodos de evaluación creativos y efectivos que motiven a sus alumnos. Como, además, Alison Weber ha tenido el acierto de invitar a participar en el proyecto a especialistas de múltiples disciplinas (crítica literaria, teología, estudios religiosos, historia, cine, arte, estudios feministas...) que trabajan en instituciones universitarias muy diversas (católicas y privadas, públicas, dependientes del ejército...), es muy difícil que un instructor no encuentre la ayuda que necesite sea cuál sea el contexto académico en el que se mueva o el enfoque del curso que esté dictando.

Para ilustrar estas observaciones, comentaré el ensayo escrito por la misma Weber, "The Creation of Feminist Consciousness: Teaching Teresa of Ávila in a Women Writers Course", que puede considerarse como modelo tanto por su contenido como por su excelente enfoque peda-

gógico. Weber regala a sus lectores un pormenorizado diseño de un curso en el que la obra de Santa Teresa se vincula a una tradición de escritura femenina en castellano que abarca desde la Edad Media hasta la Ilustración. De la revisión de dicha tradición surge una reflexión sobre el proceso de formación de lo que Gerda Lerner ha denominado conciencia feminista, haciendo especial hincapié en el papel desempeñado por Santa Teresa en dicho proceso. Las sugerencias pedagógicas de la autora incluyen, por ejemplo, un plan concreto para el primer día de clase, estrategias para abordar con éxito la lectura del libro de la *Vida* (qué capítulos elegir, elaboración de una guía de lectura, utilización de rotuladores de colores para subrayar los distintos tipos discursivos empleados por la santa...), qué tipo de trabajos escritos asignar o cómo crear una narrativa coherente en el curso para mostrarle a los estudiantes que Santa Teresa no fue una anomalía, sino que pertenece a una tradición de escritura femenina que no se inicia ni se acaba con ella. Tampoco se olvida de sugerir bibliografía o películas y de explicar cómo integrar estas últimas en el curso. Agradezco particularmente sus consejos para conseguir que las presentaciones orales resulten realmente provechosas.

Este artículo de Alison Weber aparece integrado en una de las sec-

ciones más conseguidas del volumen, aquella que lleva por título *Specific Course Contexts*. En ella se agrupan diez ensayos caracterizados, principalmente, por su marcado enfoque interdisciplinario. El primero de ellos, escrito por Lisa Vollendorf, esboza un curso para estudiantes subgraduados en el que, partiendo de Santa Teresa, se analiza la relación existente entre género y espiritualidad en la España de la Contrarreforma. Encuentro especialmente útil la primera parte, en la que explica cómo ayudar a los estudiantes a contextualizar el misticismo en el ambiente cultural de la Europa de la Contrarreforma. Por su parte, Carole Slade muestra cómo enseñar la *Vida* de Santa Teresa en el contexto de la tradición de la autobiografía espiritual en Occidente. Marta V. Vicente plantea su curso como una reflexión sobre los factores que hicieron posible que algunas de las mujeres que aducían tener una experiencia mística fueran reconocidas y veneradas (Santa Teresa, María de Agreda y Beatriz Ana Ruiz, por ejemplo), mientras que otras eran condenadas por las autoridades eclesíásticas y seculares (explica los casos de María de la Visitación y Benedetta Carlini). Para ello, arranca de la noción de que las mujeres vieron en el misticismo una oportunidad para afirmar su poder en la Iglesia, y concluye que solo consiguieron este objetivo

aquellas que supieron amoldar su comportamiento al que se esperaba de una mujer santa y establecer alianzas sólidas con sus protectores. La historiadora María del Pilar Ryan sitúa en sus clases a Santa Teresa y a San Ignacio de Loyola en el contexto de los conflictos políticos y religiosos de la España de la Contrarreforma, y consigue que sus estudiantes de la Academia Militar de West Point se involucren con la materia del curso llevándolos a interpretar las relaciones de sumisión y rebeldía que los místicos establecieron con las autoridades de aquel entonces a partir de su experiencia en una academia militar. A su vez, Katheleen Ann Myers opta por una perspectiva trasatlántica, y se sirve de las narraciones existentes sobre la vida de tres mujeres de la América colonial (Santa Rosa de Lima y las mexicanas María de San José y Sor Juana) para ejemplificar cómo Santa Teresa se convirtió en el paradigma de santidad femenina propuesto por la ortodoxia católica a las mujeres de las colonias. El profesor de la Universidad de Iowa, Ralph Keen, explica el papel desempeñado por la enseñanza de los místicos en los departamentos de estudios religiosos a medida que estos han ido redefiniendo su disciplina, y Gillian T. W. Ahlgren nos facilita pedagógicamente el análisis teológico de los escritos teresianos, incluyendo, por ejemplo, en los apéndi-

ces unos esquemas que permiten rastrear el uso que Santa Teresa hace de la metáfora y las Escrituras en sus textos. Muy creativas son las actividades diseñadas por Dona M. Kercher para despertar el interés de los alumnos subgraduados de la universidad católica en la que enseña, y que incluyen visitas al museo de arte local y a un monasterio trapense de la zona o la elaboración de cartas ficticias escritas por Santa Teresa a algunos de sus contemporáneos. Dado que Kercher se especializa en cine, las actividades más sugerentes están relacionadas con el análisis de tres películas y con el estudio de su recepción: nos referimos, claro está, a la serie televisiva de Josefina Molina sobre la vida de Santa Teresa, a la *Noche oscura* de Carlos Saura y a la polémica *Teresa: el cuerpo de Cristo*, de Ray Loriga. Finalmente, completa esta sección un muy buen artículo de Christopher Wilson, quien expone cómo emplear la iconografía teresiana para estudiar el impacto que tuvieron las artes gráficas en la construcción de un modelo de santidad femenino.

Cinco son los ensayos reunidos en la sección titulada *Historical Perspectives*. Se inicia con el estudio de Elizabeth Rhodes, quien recalca la importancia de ayudar a los alumnos a vincular la mística con el contexto histórico en el que surge y propone diversas vías para conseguirlo. A con-

tinuación, William Childers plantea, por un lado, la necesidad de difundir los estudios de Miguel Asín Palacios y Luce López Baralt sobre la posible influencia del sufismo musulmán en la literatura mística española, a pesar de que es consciente de la imposibilidad de explicar de forma convincente cómo se produjo esta influencia. Para ello, propone comparar en clase textos concretos para que los estudiantes detecten los rasgos que comparten, y debatir en clase las teorías que intentan dilucidar por qué vía se produjo esta influencia. Michel McGaha defiende la necesidad de explorar hasta qué punto la ascendencia conversa de Santa Teresa influyó en su espiritualidad, su visión de la sociedad y las imágenes empleadas en sus escritos, aunque también admite que es difícil dar respuestas concluyentes. Bárbara Mújica se pregunta si es posible considerar a Santa Teresa como una mujer feminista, tarea delicada si no se determina con claridad en qué sentido podría utilizarse el término feminista en el siglo XVI sin caer en anacronismos innecesarios. Por último, Cordula Van Wyhe nos proporciona una serie de estrategias para plantear en las aulas el estudio de la segunda generación de espiritualidad carmelita, y comparte con nosotros interesantes actividades basadas en el comentario de las pinturas elaboradas por Rubens para el Convento de las Carmelitas

Descalzas de Bruselas sobre la vida de Teresa de Ávila o del diario espiritual de Margarete Van Noort, quien ingresó en dicho convento en 1607. Su ensayo contribuye, junto a los de Weber, Myers y Slade, a cuestionar la imagen de Santa Teresa como mujer anómala, ubicándola en el seno de una tradición.

La sección más breve del volumen lleva como título *Theoretical Perspectives*, y está constituida por tres ensayos. El de Linda Belau sitúa a los escritores místicos en el contexto de una clase del departamento de inglés con el objeto de ilustrar las teorías psicoanalíticas posmodernas. Sherry Velasco explora la importancia de lo genérico en la producción de escritos autobiográficos y Barbara Simerka explica cómo abordar la enseñanza del *Libro de su vida* desde el punto de vista de la epistemología feminista, es decir, reflexionando sobre las distintas formas que tienen hombres y mujeres de adquirir conocimiento.

El libro se cierra con un último apartado titulado *Teaching Specific Texts*. Lo constituyen siete artículos en los que se sugieren estrategias específicas para enseñar determinados textos canónicos de Santa Teresa, San Ignacio de Loyola, fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Howard Manning describe paso a paso la hora de clase que dedica a analizar el poema “Noche oscura” en el contexto de un

curso de introducción a la literatura de cinco semanas. También se ocupa de este poema Dana Bultman, esta vez comparándolo con “Noche serena”, de fray Luis de León. David H. Darst y Mario A. Ortiz también se centran en la obra de fray Luis. Darst, tras explicar a sus alumnos en qué sentido se puede relacionar a fray Luis con la mística a pesar de que nunca tuviera una experiencia de este tipo, se sirve de las odas a Felipe Ruiz, Francisco Salinas y Diego Oloarte para mostrar a sus estudiantes la importancia que tuvieron en el ambiente místico español los términos “camino” y “subida”, heredados de una tradición espiritual que se remonta a los Padres de la Iglesia. Por su parte, Ortiz opta por acercarse a la “Oda a Francisco Salinas” desde un punto de vista estético y no religioso, concretamente para relacionarla con el concepto cosmológico y musical de armonía. He disfrutado particularmente el ensayo de Helen Reed sobre el *Libro de las fundaciones*, uno de los textos teresianos menos estudiados en las aulas a pesar de que, como apunta Reed, es el que mejor refleja cómo se produjo la socialización de la experiencia mística de Santa Teresa, ya que en él se narra el esfuerzo realizado por la santa para proporcionar a otras mujeres un espacio en el que poder alcanzarla. Y será imprescindible que vuelva a leer el estudio de

Joan Cammarata la próxima vez que decida incluir en alguno de mis cursos *Las moradas* de Teresa de Ávila. Cammarata no solo nos ofrece una estu- penda guía para desentrañar con nuestros alumnos el significado de las múltiples imágenes y alegorías de que se sirve Santa Teresa en un texto particularmente oscuro, sino que, además, nos regala valiosas sugerencias sobre cómo introducir el tema de la mística y la figura y escritos de Santa Teresa que son válidas para cualquier curso en el que se estudie alguna de sus obras. Finalmente, Darcy Donahue, al igual que Sherry Velasco y Carole Slade, se interesa por las auto- biografías religiosas de la España del XVI, y estudia las de San Ignacio y Santa Teresa para señalar cómo refle- jan la influencia que tuvo la ideología social de la época en los mecanismos de auto representación elegidos por cada uno de ellos.

En definitiva, un libro bien dise- ñado y de cuidada elaboración que sa- tisface con creces los objetivos que se planteó la *Modern Language Associa- tion of America* al iniciar esta colec- ción. Aunque es cierto que mi acerca- miento particular a estos autores no siempre coincide con los propuestos por todos los colaboradores, es muy positivo poder apreciar, a través de sus trabajos, el estado actual de los es- tudios místicos en el mundo universi- tario americano. Y, dado el acentuado

enfoque pedagógico del volumen, de todos ellos he podido sacar ideas que me permitirán mejorar mis cursos de literatura, incluso aquellos en los que no se cubra la mística. El énfasis en lo interdisciplinario hará posible que instructores de otras disciplinas se animen a incluir estos autores en sus programas, expandiéndose, por tanto el conocimiento que de la España del XVI puedan tener los alumnos nortea- mericanos. Por último, y aunque el texto, como es natural, está diseñado para profesores que ejercen su fun- ción docente en centros estadouni- denses, estoy segura de que también aprovechará su lectura a profesores que trabajen en otros países.

Carmen Saen de Casas
Lehman College, CUNY. EE. UU.

SUMARIO ANALÍTICO

ANALYTICAL SUMMARY

RILCE

28.1 (2012): 272-280

ISSN: 0213-2370

Iñigo Barbancho. IES Pedro Ursúa, Pamplona

La autobiografía del “agotamiento”: perspectivas teóricas y prácticas de la relación entre la *Weltanschauung* postmoderna y el género autobiográfico

The autobiography of “exhaustion”: Theoretical perspectives on the relationship between the postmodern *Weltanschauung* and autobiography

Resumen. En este artículo realizo un acercamiento a la relación existente entre el género autobiográfico y la *Weltanschauung* postmoderna a partir de la distinción que Linda Hutcheon establece entre la teoría y la práctica postmodernas. Examino, por un lado, el interés que los teóricos de la postmodernidad muestran por el género y, por otro, el tipo de textos autobiográficos que los escritores del “agotamiento”, según la célebre expresión de John Barth, producen. En el primer caso, los teóricos abordan el estudio del género con dos objetivos: por un lado, con el fin de desenmascarar las dominantes de la modernidad, fundamentalmente la idea de representación, y, por otro, como vía para crear nuevas formas de comprensión de nociones vertebradoras del pensamiento occidental, principalmente la idea de “yo”. En el segundo caso, los escritores producen autobiografías que al tiempo que desmantelan el género continúan creando a partir de sus presupuestos.

Abstract. In this article, I offer an approach to the relationship between the autobiographical genre and the postmodern *Weltanschauung* that departs from the distinction established by Linda Hutcheon between “postmodern theory” and “postmodern practice”. On the one hand, I aim to explore the interest that postmodern theorists have shown for autobiographies, and, on the other, the

type of autobiographical texts that the writers “of exhaustion”—according to John Barth’s well known expression—produce. Regarding my first objective, the theorists shape their study of the genre with two different aims: firstly, they want to unmask the main trends in modernity, with a particular focus on the idea of representation; and, secondly, they try to establish new ways of understanding several structuring notions of the Western thought, especially the idea of “self”. In connection with my second objective, the writers produce autobiographies that dismantle the genre and, at the same time, keep creating on the basis of its principles.

PALABRAS CLAVE: AUTOBIOGRAFÍA, POSTMODERNIDAD, AGOTAMIENTO, REPRESENTACIÓN, YO
// AUTOBIOGRAPHY, POSTMODERNITY, EXHAUSTION, REPRESENTATION, SELF.

Efrén Cuevas Álvarez. Universidad de Navarra
El cine autobiográfico en España: una panorámica
The Autobiographical Cinema in Spain: An Overview

Resumen. El artículo ofrece una panorámica de la producción autobiográfica en el cine español, centrada en su ámbito más propio, el documental. Tras una breve reflexión sobre las peculiaridades de la práctica autobiográfica en el ámbito cinematográfico, comienza señalando la tardía aparición de esta práctica en España, coincidiendo con el cambio de siglo. Dos tendencias temáticas resultan dominantes en este ámbito: los trabajos vinculados a ámbitos espaciales, ligados al origen biográfico o a tramas de viajes; y los retratos familiares. Desde el punto de vista estructural y formal, se observan enfoques diversos: desde las estructuras tipo diario de Guerin o Iscar, hasta los trabajos más cercanos al documental convencional, o aquellos contruidos a partir de reciclaje de materiales, públicos o familiares. El balance de este estudio panorámico apunta a la consolidación de esta práctica creativa en nuestro país, a pesar de su corta trayectoria.

Abstract. The article offers an overview of the autobiographical production in the Spanish cinema, focused on its more appropriate mode, the documentary film. After a brief reflection about the peculiarities of the autobiographical practice in cinema, it starts pointing out to the late beginning of this practice in Spain, around the end of the 20th century. Two thematic trends are dominant in this field: works linked to spatial settings, either related to the biogra-

phical origin or to travel ventures; and family portraits. From a structural and formal point of view, different approaches are found: from the diary structures of Guerin or Iscar, to works closer to conventional documentary forms, or to those made out of recycled materials either public or domestic. The outcome of this panoramic study points towards the consolidation of this creative practice in our country, despite its brief trajectory.

PALABRAS CLAVE: AUTOBIOGRAFÍA, CINE, DOCUMENTAL, ESPAÑA // AUTOBIOGRAPHY, CINEMA, SPANISH DOCUMENTARY FILM, SPAIN.

Francisco Aurelio Estévez Regidor. Universidad de Torino, Italia

La cuestión autobiográfica. Teoría de un género a la luz de una relación de méritos
The Autobiographical Question: A Theory of the Genre of soldiers' lives

Resumen. Algunos de los irresolubles problemas que orbitan en torno a la autobiografía pueden ser delimitados con mayor precisión si observamos un desatendido cajón de sastre. Bajo el refugio de hiperónimos como *vidas, memorias, relaciones* se cobijan durante largo tiempo textos autobiográficos desconocedores de nomenclatura más precisa. El caso español de las relaciones soldadescas del Siglo de Oro resulta sintomático. El escaso asedio tradicional que han recibido delata la inobservancia del enérgico germen autobiográfico que pulula en dichos textos. Aún de estilo austero, conciso, la auténtica conciencia del yo vertida en el modelo narrativo de la relación de la *Vida del Capitán Domingo de Toral y Valdés*, presupone un hito entre el resto de relaciones soldadescas conocidas de la época. Este trabajo observará la identidad discursiva del yo autobiográfico del capitán a tenor de los grandes problemas autodieéticos como primer acercamiento en pro de una futura edición crítica.

Abstract. Some of the key issues around autobiography before the 17th century, could be approached more precisely be defined considering this genre as a kind of ragbag. Autobiographic texts have been covered up for a long time under the shelter of rather vague hyponyms such as *lives, memories, reports (vidas, memorias, relaciones)*, Soldiers' military reports during the Spanish Golden Age are rather symptomatic of this phenomenon. The scarce critical siege they received reveals the disregard of the vigorous autobiographic germ that springs up in those texts. The authentic conscience of the I that is poured into the narrative model of the report of the *Vida del Capitán Domingo de Toral y*

Valdés—characterized by an austere and concise style—is a textual landmark among the military reports of that time. In this work we will examine the conversational identity of the autobiographic *I*, as a first approach prior to my work on a future critical edition.

PALABRAS CLAVE: RELACIÓN, AUTOBIOGRAFÍA, VIDAS DE SOLDADOS, SIGLO DE ORO // REPORT, AUTOBIOGRAPHY, SOLDIER, EARLY MODERN SPANISH LITERATURE.

Gabriel Insausti. Universidad de Navarra

Los espejos de Cernuda: su relación con Salinas a la luz de los epistolarios

Cernuda's Mirrors: the Poet's Relationship with Salinas in the light of His Collected Letters

Resumen. Un repaso a los epistolarios de Cernuda y su cotejo con algunos de sus poemas y ensayos sugiere una versión más compleja que la que el propio poeta procuró divulgar de sí mismo y de su relación con Salinas: junto con su rechazo, el hecho de que durante más tiempo del esperable siguió contando con él; junto con su negación del magisterio, su reconocimiento explícito de este. Sería exagerado afirmar que esta temprana experiencia de Cernuda en torno a *Perfil del aire* lo encaminó inexorablemente en su senda personal, pero lo cierto es que muchas de sus constantes posteriores —rechazo de la oficialidad literaria, construcción de su propia leyenda, resquemor contra los críticos, deslegitimación del erudito o académico— parecen encontrar su motivación primera en aquel episodio sevillano de los años veinte.

Abstract. Re-reading Luis Cernuda's *Collected Letters* with some of his poems and essays in mind provides a more complex picture of the poet and his relationship with Pedro Salinas than the one spread by the poet himself: along with his contempt, the fact that he still counted on him for a long time; along with his refusal to consider him as one of his earlier masters, his overt acknowledgement of this magisterial condition. It would be excessive to say that his experience around *Perfil del aire*, his first book of poems, set him for once and for all on his very personal path, but the truth is that some of his later *leit motifs*—rejection of “official” literature, building of his own literary posterity, bitterness against critics, erosion of the academic's authority— seems to find their first source in that episode of his biography, in the Seville of the 1920's.

PALABRAS CLAVE: LUIS CERNUDA, PEDRO SALINAS, EPISTOLARIO, LEYENDA PERSONAL, AUTO-REVELACIÓN // LUIS CERNUDA, PEDRO SALINAS, COLLECTED LETTERS, PERSONAL LEGEND, SELF-REVELATION

Alicia Molero de la Iglesia. Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED
Modelos culturales y estética de la identidad
Cultural models and the aesthetics of identity

Resumen. El texto autobiográfico surge siempre como un proyecto de representación personal que hace, de dicha discursividad, un medio idóneo para analizar la evolución del concepto de subjetividad y su percepción en cada realidad socio-cultural. El estudio de las figuras verbales impresas como escritura personal, a lo largo de los siglos, ha puesto en evidencia que el autobiógrafo busca la afirmación y coherencia del yo, revelando una identidad acorde con la estructura cultural. Revisamos aquí la construcción del autodiscurso estético de la postmodernidad como contradicción, al inscribirse en la repetición de modelos culturales preexistentes, pero movido por el deseo de desviación y la necesidad de significar el yo-diferente de una individualidad.

Abstract. The autobiographical text is the result of a personal representation project. It is, therefore, a suitable method to analyze the concept of subjectivity and how it is perceived in different socio-cultural contexts. Over the centuries studies on printed verbal figures from the perspective of personal writing have demonstrated that the autobiographer looks for the confirmation and understanding of *the self*, by revealing an identity that is in line with the cultural structure. This paper reviews the construction of the aesthetic discourse of the self in the postmodern era. It argues that the aesthetic discourse of the self is contradictory in a way it repeats pre-existing cultural models, but is driven by a desire to deviate from the norm, and a need to stress the uniqueness of the self.

PALABRAS CLAVE: SUJETO ESTÉTICO. MODELOS DE LA IDENTIDAD. FIGURAS AUTOBIOGRÁFICAS. DISCURSO AUTORREFERENCIAL. IDENTIDAD LITERARIA // AESTHETIC SUBJECT. MODELS OF THE IDENTITY. AUTOBIOGRAPHICAL FIGURES. SELF-REFERENCIAL DISCOURSE, LITERARY IDENTITY.

Luigi Patruno. Universidad de Harvard

Escribir al regreso: sobre *Notas en vivo (sep-oct. 1982)* de Juan José Saer

Writing upon Homecoming: On *Notas en vivo (sep-oct. 1982)* by Juan José Saer

Resumen. En el presente trabajo analizo una serie de notas y apuntes escritos por Juan José Saer durante uno de sus viajes de regreso a la Argentina, en los meses de septiembre y octubre de 1982. La composición de la libreta precede de inmediato el íncipit de *Glosa*, razón por la cual intento trazar posibles conexiones entre las anotaciones y la escritura de la novela. Parte del trabajo está dedicada a una revisión crítica de la reciente discusión acerca de la intimidad, sobre los géneros literarios a ella ligados, sobre la necesidad de considerar como “íntimos” los apuntes de Saer y sobre aquellos procedimientos que los distancian de las retóricas características de las escrituras íntimas.

Abstract. In this article, I explore a series of sketches and notes taken by Juan Jose Saer during one of his homecomings to Argentina, in September and October, 1982. These notes' composition immediately precedes the composition of *Glosa*; thus, I attempt to trace the possible connections between the annotations and the writing of the novel. Through this exploration, I propose a critical revision of the recent discussion of literary “Intimacy.” I deem the notes as “intimate”, but at the same time stress those other elements that differentiate them from the classical rhetoric of intimate writing.

PALABRAS CLAVE: REGRESO, INTIMIDAD, NOTAS, AUTOR, CRÍTICA GENÉTICA // HOMECOMING, INTIMACY, NOTES, AUTHOR, GENETIC CRITICISM.

Fernando Romera Galán. UNED, Grupo de investigación del SELITENAT
Antimodernidad y autobiografía en la literatura contemporánea en España
Antimodernity and autobiography in Spain's contemporary literature

Resumen. Con el presente artículo pretendemos mostrar cómo la autobiografía en España ha sido adaptada como género de interés por algunos autores que han sido considerados como “antimodernos” y, al tiempo, intentar subrayar cómo la “autobiografía antimoderna” contempla nuevas formas de comportamiento del “yo” y de la identidad. Desde este punto de vista, existiría una “identidad antimoderna” que sería reflejada en los textos autobiográficos de es-

tos autores. La identidad antimoderna se plantea como una huida de la modernidad, de la banalidad del “yo” moderno y líquido frente a una concepción “fuerte” de la identidad antimoderna. Hemos elegido a Josep Pla y de José Jiménez Lozano por ser claros ejemplos de autores de textos autobiográficos y manifestar una fuerte actitud antimoderna en sus creaciones.

Abstract. In the present article I will show how autobiography in Spain has been adapted as an interesting gender by some authors who have been considered as “antimodern” and, at the same time, I will emphasize how the antimodern autobiography looks at new forms of behavior of the “self” on the one hand and the identity on the other. From this point of view, there would be an “antimodern identity” that would be reflected in these autobiographical texts of the following authors as a sign of their work’s “own identity”. The antimodern identity thus becomes a way of getting out of modernity, of the banality of the modern liquid “self”, opposite to a “strong” conception of the antimodern identity. I have chosen Josep Pla and José Jiménez Lozano because of their clear examples of autobiographical texts, demonstrating a solid antimodern attitude in their work.

PALABRAS CLAVE: IDENTIDAD, AUTOBIOGRAFÍA, ANTIMODERNIDAD, JOSEP PLA, JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO // IDENTITY, AUTOBIOGRAPHY, ANTIMODERNITY, JOSEP PLA, JOSÉ JIMENEZ LOZANO.

José Manuel Trabado Cabado. Universidad de León

Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante

Narrative Construction and Graphic Self in Autobiographical Comics: Portraits of an Artist as a Young Cartoonist

Resumen. En este trabajo se pretende analizar las diferentes formas que tiene el autor de cómic de representarse a sí mismo. Para ello se centra la atención en el estudio de la obra de Art Spiegelman titulada *Retrato del artista como un joven* %@&*! Sobre una estructura narrativa fragmentada se construye un inventario de posibilidades de autorretratarse que inserta dentro del discurso autobiográfico una gran novedad expresiva que proviene del medio utilizado: el cómic. Con ello se ofrece no sólo una poética narrativa sino una profunda reflexión sobre el autorretrato y la representación gráfica del “yo”. *El Retrato* de Spiegelman es un acto de memoria y, además, un ejercicio intertextual con su propia obra.

Abstract. This paper aims to study the different ways of self-representation that have been used by comic creators through the analysis of Art Spiegelman's *Portrait of an Artist as a Young %@&*!*, where he offers an extensive range of possibilities of self-portraits based on a fragmented narrative structure. This fragmentation allows new ways of autobiographical expression through the use of a specific artistic language which is the comic. We can gather from that not only narrative poetics but interesting insights on self-portrait and the graphic representation of the self. Spiegelman's *Portrait* is as much a memory act as an intertextual exercise with his own work.

PALABRAS CLAVE: AUTOBIOGRAFÍA, AUTORRETRATO, FOTOGRAFÍA, CÓMIC, SPIEGELMAN // AUTOBIOGRAPHY, SELF-PORTRAIT, PHOTOGRAPHY, COMIC, SPIEGELMAN.

Oswaldo Zavala. College of Staten Island-City University of New York
 La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitol, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo
 The synthesis and its transcendence: Sergio Pitol, autobiographical writing and the end of Occidentalism

Resumen. *El arte de la fuga* (1996) de Sergio Pitol (México 1933) radicaliza la escritura autobiográfica hecha en México durante el siglo XX, sobre todo a partir de la obra de José Vasconcelos y su *Ulises criollo* (1935). Subvirtiendo el panorama teórico de lo que se ha dado en llamar “literatura mundial” en el contexto de la modernidad y los estudios postcoloniales, *El arte de la fuga* eleva a una categoría de universal lo que hasta entonces había sido entendido en México como estrictamente su legado occidental. El reclamo latinoamericanista de Alfonso Reyes es llevado a sus últimas consecuencias: Pitol viaja, traduce, se admira, enjuicia, se pierde, agrade, se hace escuchar, comprende, se comunica mal y en su periplo de más de veinte años su condición criolla pierde densidad al igual que la medida occidental de sus interlocutores. Pitol hace una síntesis de occidente que trasciende a la suma de sus partes. El todo deviene en *otro* que emana de esta peculiar mirada mexicana de occidente.

Abstract. *El arte de la fuga* (1996) by Sergio Pitol (Mexico 1933) radicalizes autobiographical writing published in Mexico during the 20th century, especially after the works of José Vasconcelos and his *Ulises criollo* (1935). Sub-

verting the theoretical panorama of what is known as “world literature” in the context of modernity and postcolonial studies, *El arte de la fuga* elevates what in Mexico had been understood until then as strictly its Western heritage to the category of universal. Alfonso Reyes’ Latin Americanism is taken here to a new extreme: Pitol travels, translates, admires, judges, gets lost, attacks, makes himself heard, understands, communicates poorly, and in his journey of over 20 years, his *criollo* condition vanishes as well as that of his interlocutors. Pitol’s synthesis of Western culture transcends the sum of its parts. Everything becomes an *other* emanating from this peculiar Mexican outlook on the West.

PALABRAS CLAVE: SERGIO PITOL, NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORÁNEA, OCCIDENTALISMO, AUTOBIOGRAFÍA, ALFONSO REYES, JOSÉ VASCONCELOS // CONTEMPORARY MEXICAN NARRATIVE, OCCIDENTALISM, AUTOBIOGRAPHY, ALFONSO REYES, JOSÉ VASCONCELOS.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.

2. La extensión no excederá de 9000 palabras, incluidas notas y bibliografía. El número y extensión de las notas se reducirá a lo indispensable.

3. Los autores enviarán por correo electrónico a:

rilce@unav.es y vgruiz@unav.es :

- carta con la siguiente información personal: título del trabajo (en castellano e inglés), nombre del autor o autora, ubicación profesional con su dirección postal completa, y dirección electrónica.

- por separado: archivo informático con
 - a. El texto del original, correctamente redactado en español.
 - b. Un resumen de unas 150 palabras en español, y su correcta versión inglesa. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto concreto, metodología y conclusiones o tesis que se mantiene.
 - c. Una lista de entre tres y cinco palabras-clave en español, y su correcta versión inglesa.
 - d. La clasificación decimal del trabajo según el Índice Español de Humanidades.

En este archivo **no debe figurar** el nombre ni identificación alguna del autor o autora.

- En el apartado “Asunto” del mensaje electrónico, indicarán: Artículo para evaluar.

4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

5. Estilo: los autores se atenderán al sistema de referencia abreviada en texto y notas, y prepararán una lista de “Obras citadas” donde figuren *todos* los datos bibliográficos.

- Referencia abreviada en texto y notas: se indica entre paréntesis el apellido del autor y el número de página, **sin** coma: (Arellano 20)
Si se citan **varias obras** de un mismo autor, se distinguen bien por una palabra del comienzo del título, bien por el año de publicación: (Arellano, *Historia* 20) o (Arellano 1995, 20)
Si la identidad del autor es clara en el contexto, basta localizar la cita: “como ha señalado Arellano (20), el teatro de Calderón...” o bien “como ha señalado Arellano (*Historia* 20), el teatro de Calderón...”

- Lista de Obras citadas:

LIBROS: Apellido(s), Nombre. *Título*. Ciudad: Editorial, Año.
Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ARTÍCULOS: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Revista* n.º volumen en arábigo.fascículo (año): páginas.

González Ollé, Fernando. “*Vidal Mayor*; texto idiomáticamente navarro”. *Revista de Filología Española* 84.2 (2004): 303-46.

COLABORACIÓN EN LIBRO COLECTIVO: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Título del libro colectivo*. Ed. Nombre(s) y apellido(s) del editor o editores. Ciudad: Editorial, año. Páginas.

Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: EUNSA, 1998. 65-114.

Empleen “ver” en lugar de “cfr.”, “véase”, “vid.” o “comp.”. **En ningún caso** se emplean indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.”, “loc. cit.”, “id.”, “ibid.”, “supra”, “infra”, “passim”.

Para **más precisiones** y casos particulares, consulten la versión de estas Normas disponible en <http://www.unav.es/rilce/normaseditoriales>

SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE “RILCE”

1. Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por uno o varios miembros del Consejo Editorial de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y requisitos que la revista ha publicado para los autores.

2. El Consejo Editorial envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores externos al Consejo de Redacción, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de seis semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, Rilce solicita un tercer informe. Sobre esos dictámenes, el Consejo Editorial decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora del trabajo. Los autores reciben una Notificación detallada y motivada donde se expone, retocado, el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso, y una valoración de su trabajo según los *criterios objetivos* hechos públicos por la revista. Ocasionalmente, *Rilce* puede enviar a los autores los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.

3. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo, que incluye:

- a. un breve informe tanto del artículo como de los resúmenes;
- b. una valoración cuantitativa de la calidad (excelente | buena | aceptable | baja) de estos *cinco criterios*: originalidad; novedad y relevancia de los resultados de la investigación; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso;
- c. una recomendación final: publicar | solicitar modificaciones | rechazar;
- d. indicación del plazo máximo de entrega del informe.

4. La fecha de Aceptación Definitiva por parte de la revista incluye el tiempo dedicado por los autores a la revisión final de su trabajo o a aportar la información que se les solicite.

UNIVERSIDAD DE NAVARRA / 31009 PAMPLONA / ESPAÑA
EDITA: SERVICIO DE PUBLICACIONES

M. ^a PILAR SAIZ CERREDA. IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN EN EL DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO	8-17
GEORGES GUSDORF. LA AUTENTICIDAD	18-48
M. ^a PILAR SAIZ CERREDA. TRES PREGUNTAS A PHILIPPE LEJEUNE	49-56
ANNA CABALLÉ. 'PASÉ LA MAÑANA ESCRIBIENDO': EL DIARIO DE ZENOBIA CAMPRUBÍ (1937-1956)	57-73
ANTONIO MORENO. LAS CONFESIONES DISCRETAS: EL REFUGIO LITERARIO DE LA INTIMIDAD	74-81
PHILIPPE LEJEUNE. DE LA AUTOBIOGRAFÍA AL DIARIO: HISTORIA DE UNA DERIVA	82-88
ÍÑIGO BARBANCHO. LA AUTOBIOGRAFÍA DEL 'AGOTAMIENTO': PERSPECTIVAS TEÓRICAS Y PRÁCTICAS DE LA RELACIÓN ENTRE LA WELTANSCHAUUNG POSTMODERNA Y EL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO	89-105
EFRÉN CUEVAS. EL CINE AUTOBIOGRÁFICO EN ESPAÑA: UNA PANORÁMICA	106-25
FRANCISCO AURELIO ESTÉVEZ REGIDOR. LA CUESTIÓN AUTOBIOGRÁFICA. TEORÍA DE UN GÉNERO A LA LUZ DE UNA RELACIÓN DE MÉRITOS	126-42
GABRIEL INSAUSTI. LOS ESPEJOS DE CERNUDA: SU RELACIÓN CON SALINAS A LA LUZ DE LOS EPISTOLARIOS	143-67
ALICIA MOLERO DE LA IGLESIA. MODELOS CULTURALES Y ESTÉTICA DE LA IDENTIDAD	168-84
LUIGI PATRUNO. ESCRIBIR AL REGRESO: SOBRE "NOTAS EN VIVO (SEP-OCT. 1982)" DE JUAN JOSÉ SAER	185-202
FERNANDO ROMERA GALÁN. ANTIMODERNIDAD Y AUTOBIOGRAFÍA EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA	203-22
JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO. CONSTRUCCIÓN NARRATIVA E IDENTIDAD GRÁFICA EN EL CÓMIC AUTOBIOGRÁFICO: RETRATOS DEL ARTISTA COMO JOVEN DIBUJANTE	223-56
OSWALDO ZAVALA. LA SÍNTESIS Y SU TRASCENDENCIA: SERGIO PITOL, LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA Y EL FIN DEL OCCIDENTALISMO	257-72
