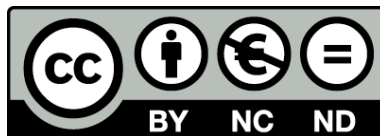




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La literatura autobiogràfica en Espanya (1939-1975)

Anna Caballé Masforroll



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO
LITERATURA ESPAÑOLA

LA LITERATURA AUTOBIOGRAFICA EN ESPAÑA
(1939 - 1975)

Vto. B⁴

Joaquín Marco

Tesis de doctorado dirigida por el
Dr. JOAQUÍN MARCO
presentada por
ANNA CABALLÉ MASFORROLL

INDICE GENERAL

	<u>Pág.</u>
AGRADECIMIENTOS	viii
NOTA BENE	x
1. <u>INTRODUCCIÓN</u>	1
1.1. EL VALOR ÉTICO DE LA CONFESIÓN	2
1.2. EL TÓPICO DE LA ESCASA AFICIÓN EN ESPAÑA...	11
1.3. APORTACIONES DE LA CRÍTICA	25
1.4. LÍMITES Y PROPÓSITOS DEL TRABAJO	37
2. <u>LA LITERATURA DEL YO</u>	62
2.1. UNA CUESTIÓN DE NOMBRES	63
2.2. ESTRUCTURA DEL ÁMBITO LITERARIO AUTOBIOGRÁFICO	68
2.2.1. Análisis sémico	69
2.3. LAS MEMORIAS: ¿UN PROYECTO HISTORIOGRÁFICO? ¿UN PROYECTO AUTOBIOGRÁFICO?	84
2.4. LOS DIARIOS ÍNTIMOS: UN GÉNERO ENTRE LO ÍNTIMO Y LO PÚBLICO	92
2.4.1. Incompatibilidades del auténtico diario con la literatura	93
2.4.2. Reformulación del modelo de Karl Bühler	100

	<u>Pág.</u>
3. LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA EN ESPAÑA	233
(1939-1975)	
3.1. CONSIDERACIONES PREVIAS	234
3.1.1. Las etapas del franquismo	235
3.1.2. El tiempo y la memoria	249
3.2. DE 1939 A 1945	257
3.2.1. El Caballero Audaz o la audacia de unos tópicos	260
3.2.2. La hispanofilia de Felipe Sassone ...	265
3.2.3. Armando Palacio Valdés: Una vida satisfecha	270
3.2.4. Tomás Caballé	276
3.2.5. Pío Baroja al final del camino	280
3.2.5.a. Una memorias - río	286
3.2.5.b. Redundancia y sinceridad ...	292
3.2.5.c. La cuestión del estilo	307
3.3. DE 1945 a 1951: LA ESQUIVEZ COMO NORMA AUTOBIOGRÁFICA	311
3.3.1. Azorín o el peculiar concepto de lo autobiográfico	314
3.3.1.a. Cara y cruz de la estética azoriana	319
3.3.1.b. El narrador "heterodiegético".	326

	<u>Pág.</u>
3.3.2. Miguel Villalonga:	
"Para quererte el destino"	332
3.3.2.a. El orden cronológico:	
Ética contra estética	338
3.3.2.b. De la crueldad autobiográfica..	348
3.3.3. Miguel Mihura y la broma	
de unas Memorias	354
3.4. DE 1951 A 1956	365
3.4.1. César González Ruano:	
El espacio autobiográfico	367
3.4.1.a. Su medio siglo se	
confiesa a medias	382
3.4.1.b. El fantasma del sexo	387
3.4.1.c. El propósito de las Memorias..	400
3.5. DE 1956 A 1962	404
3.5.1. José Luis Aranguren:	
La autobiografía intelectual	409
3.5.1.a. Obra y exégesis	418
3.5.2. Las Memorias de Jacinto Benavente:	
Un relato de la infancia	425
3.5.2.a. La idealización de la madre....	432
3.5.3. Historial de Luis Cernuda	447
3.5.4. Camilo José Cela:	
Un proyecto autobiográfico a medio camino....	457

	<u>Pág.</u>
3.5.4.a. La memoria:	
¿Una fuente de dolor?	466
3.5.4.b. El adolescente sombrío	
de <u>La rosa</u>	470
3.5.5. Rafael Cansinos - Asséns:	
Una biografía colectiva	479
3.5.5.a. El valor de la anécdota	487
3.5.5.b. Literatura y visión	
del mundo	496
3.6. DE 1962 A 1969	
3.6.1. Ramiro de Maeztu	508
3.6.2. Los diarios de Eugenio Noel:	
Un proyecto frustrado	522
3.6.2.a. ¿Autobiografía? ¿Diario?	526
3.6.3. Eduardo Zamacois	
o la autobiografía galante	534
3.6.3.a. La expresión del Yo.....	539
3.6.3.b. Las mujeres y el amor	547
3.6.3.c. Un hombre que se va	554
3.7. DE 1969 A 1975	557
3.7.1. Crónica de una destrucción	588
(Ramón Gómez de la Serna)	
3.7.1.a. Las razones de un libro	593

	<u>Pág.</u>
3.7.1.b. Valor de la digresión	603
3.7.1.c. El mundo a través de Ramón.....	608
3.7.2. Arte, superación del arte y realidad en <u>Los pasos contados</u> de Corpus Barga.	615
3.7.2.a. "Invento memorias en las novelas"	629
3.7.2.b. Crónica de Madrid	638
3.7.2.c. "Sole, Sole, Sole, tu olor me quema la sangre"..	647
3.7.2.d. Los galgos verdugos	655
3.7.3. El amanecer de Rosa Chacel	664
3.7.3.a. De la culpa	665
3.7.4. Francisco Umbral: La autobiografía de fondo	684
3.7.4.a. Las metáforas del Yo	693
3.7.4.b. La inspiración verbal	698
Epílogo	703
4. <u>CONCLUSIONES</u>	712
5. <u>APENDICES</u>	724
6. <u>BIBLIOGRAFIA</u>	736
6.1. BIBLIOGRAFIA DE TRABAJO	737
6.2. BIBLIOGRAFIA CRITICA	756
6.2.1. Estudios sobre la autobiografía	757
6.2.2. (Algunos) Artículos sobre el tema	771

	<u>Pag.</u>
6.3. DISCUSIONES CRITICAS	773
6.4. OTRA BIBLIOGRAFIA UTILIZADA	777

=====

AGRADECIMIENTOS

Sería muy de lamentar que alguien tomara este capítulo de agradecimientos -de obligado cumplimiento en un trabajo académico- efectivamente como una imposición vacía de sentido. Es tal vez, y ello a título muy personal, el más importante puesto que de los seres a quienes se destinan tales agradecimientos depende, en muchos casos, no tanto que el trabajo se inicie como que pueda finalizarse: es notorio que, en ocasiones -enredados hasta el cuello o muy desanimados-, todo depende de una voz de aliento o de una ayuda oportuna. Inestimables auxilios, signo de generosidad intelectual que no debe quedar desconocida. Creemos además que cuando se posee una determinada contextura mental, y es el caso, evitar los agradecimientos resulta imposible porque, de hacerlo, eliminaríamos con la más brutal ingratitud precisamente a aquellos que han guiado, bien que de lejos, nuestro pensamiento o nos han acompañado, en todos los caminos, con su comprensión.

Entre los primeros, de quienes nos sentimos discípulos en el espíritu, nuestra gratitud al profesor Aranguren, a José María Valverde y a Francisco Rico por su magisterio. También a Sebastián Serrano, amigo y maestro a un tiempo, y, como no, a nuestro Director de Tesis, Joaquín Marco gracias al cual, todo ha sido posible: sus certeros consejos han contribuido a que la Tesis se perfilara por

caminos más transitables que los concebidos al comienzo de la misma.

Pero hay amigos de los que también hemos aprendido, y que no han dudado en tendernos una mano, como son Angels Santa, Isabel Soto, Jordi Lamarca, Victor Siurana, Josep Murgades, Enric Bou, Miquel Pueyo, Javier del Prado, Paco Tovar, Bernd Fugger y George Haley, entre otros.

Una deuda más difícil de recompensar es la que tengo, tendré siempre, con Miguel, mi marido, que ha soportado los humores irascibles, nuestro miedo al fracaso y las premuras de tiempo, con paciencia digna del mayor elogio y sobre todo gratitud. Él ha sido la "condición de serenidad" que ha permitido poner fin a este trabajo con menos desaciertos de los que cabía esperar.

Y no quiero dejar la pluma sin recordar a mi madre, mujer admirable a la que me unen lazos de amor, de agradecimiento y de solidaridad: ésto, más que la mención de una gratitud, quiere ser un guiño cómplice, el sello a tantos años y tanto ayes.

San Lorenzo de Morunys,
marzo de 1985-febrero de 1986

NOTA BENE

Al iniciar el presente estudio sobre la teoría y la práctica autobiográfica en España durante el franquismo, reconocemos no hallarnos en la situación que expone Georges May al inicio del suyo y que será ampliamente citado en estas páginas: May se felicita por no haberse visto afligido en el curso de su trabajo por cualquier forma de idolatría -"aberrantes" todas para el crítico francés- hacia el género literario en cuestión. No dudamos que de un ánimo poco predispuesto al entusiasmo por aquello que se estudia resultará un trabajo desapasionado y puede que ello sea beneficioso para lograr una mayor objetividad final. Puede.

Pero admitimos que nuestra situación es más bien la contraria: desde siempre hemos vivido en la fascinación por todo tipo de lecturas autobiográficas. La decisión de utilizarlas como materia de nuestra tesis doctoral no es sino un paso más en la firme voluntad de acercamiento a la escritura autobiográfica. Acaso el reflexionar durante tanto tiempo en ella haya significado un aplazamiento en la decisión de escribir la propia autobiografía, pero todavía es pronto y, a fin de cuentas, es también un modo de iniciarla.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. EL VALOR ÉTICO DE LA CONFESIÓN

Heine opinaba que la historia de la literatura es "la gran Morgue donde cada cual acude a buscar sus muertos, aquellos a quienes ama o de quienes se siente más afín"¹ y, de un modo un tanto extraño (dada la comparación), vemos explicados en la cita los motivos que nos impulsaron a la elección del tema de la literatura autobiográfica. En primer lugar, el interés que siempre nos ha merecido la escritura "confesional" en sus más diversas manifestaciones: diarios íntimos, memorias, epistolarios, autobiografías y, en definitiva, todas aquellas formas literarias que se caracterizan por su buena dosis de revelación personal.² J.A. Pérez Rioja las denomina,

-
1. Heinrich Heine en La Escuela Romántica (1835), edición española de Aguilar: Obras (trad. y notas de Manuel Sacristán), pág. 467.
 2. Un interés, el nuestro, por la literatura autobiográfica que no constituye ninguna novedad, pues en numerosas ocasiones hallamos las mismas aficiones electivas, por parte no sólo de escritores y críticos sino también -y acaso en mayor número- en un amplio sector del público lector.

Esta pasión por el dato biográfico, ahora muy desprestigiado por la crítica, la expresó bien Sainte-Beuve: "J'ai toujours aimé les correspondances, les conversations, les pensées, tous les détails du caractère, des mœurs, de la biographie (...). On s'enferme avec les écrits d'un mort célèbre, (...) on le fait poser devant soi... Chaque trait s'ajoute à son tour, et prend

no sin razón, "géneros introvertidos"³ apoyándose, a lo que imaginamos, en la inexorable necesidad del ser humano de hablar de sí mismo, por distintos y aun oscuros que sean los conductos.

La expresión fue utilizada anteriormente, y con mayor fundamento, por Manuel Granell y Antonio Dorta en el sustancioso estudio preliminar a su Antología de Diarios Íntimos. En él afirman poder clasificar los géneros literarios, no por su forma, sino de acuerdo con la dirección de la mirada de su autor. De ese modo ordenan dos series bien distintas de obras: las unas orientadas al mundo, a los demás hombres, se olvidan de sí mismas y determinan una forma objetiva de narrar: el cuento, el teatro, la novela, la epopeya, la historia,... son ex-

place de lui-même dans cette physionomie qu'on essaie de reproduire... On sent naître, on voit venir la ressemblance; et le jour, le moment où l'on saisit le tic familier, le sourire révélateur, la gerçure indéfinissable, la ride intime et douloureuse, l'analyse disparaît dans la création, le portrait parle et vit, on a trouvé l'homme" (Sainte-Beuve en un artículo sobre Diderot (1831). Cita extraída de Evolution des genres dans l'Histoire de la Littérature, París, Hachette, 1898, pág. 228).

3. J.A. Pérez-Rioja, Diccionario Literario Universal, Madrid, Tecnos, 1977, pág. 95. Juan Marichal se referirá a ellos como "géneros-confesionarios" por la similitud que guardan con tales muebles: igual que en un confesionario se encuentra el hombre que se confiesa al desconocido lector a quien no ve y no puede oír (en La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico, Madrid, Revista de Occidente, 1971, pág. 188). Miguel de Unamuno se referirá a ellos como literatura "de interiores", etc. (Pero no estamos muy de acuerdo con Marichal en este punto: la verdadera confesión en la autobiografía es algo imposible, a causa de la ausencia de destinatario en primer lugar, y del poder mediador de la escritura, en segundo y último).

presiones de este punto de vista extravertido. Pero hay otra forma de expresión que se vuelve sobre sí y toma por objeto de su quehacer la propia vida e intimidad y este segundo punto de vista es el característico de los géneros introvertidos: confesiones, memorias, autobiografías, diarios,...

Si pensamos en el esfuerzo que conllevan estas formas literarias de reflexión sobre uno mismo, que trascienden la intimidad y la convierten en expresión, podemos calificarlas provisionalmente a todas ellas de confesiones, tomando la palabra CONFESIÓN en su sentido general ("declaración que uno hace de lo que sabe, espontáneamente o preguntado por otro", según reza la primera acepción del DRAE); no en sentido estricto o religioso (aunque su origen cristiano sea indudable), ni tampoco entendiendo el vocablo como sinónimo o afín a 'confidencia'. Al contrario de lo que ocurre con la confidencia, la confesión carece de destinatario, es "erga omnes", pero, como ella, significa contar lo que (socialmente) no puede o no debe contarse e impone, acaso, un acto psíquico de mayor envergadura, puesto que conlleva el esfuerzo de otros actos: el que se confiesa no sólo vierte su intimidad, también suele juzgar, referir, apreciar, criticar... Y se expone a ser referido —y convertirse de ese modo en objeto de otros discursos—, juzgado,..."⁴

Por otra parte, el adjetivo 'confesional' aplicado a

4. Ningún ejemplo puede ser de mayor oportunidad que la polémica, más bien disputa familiar, suscitada por Juan Goytisolo con su autobiografía: Coto vedado a la que más adelante tendremos ocasión de referirnos. Vid. pág. 392.

la literatura resulta inquietante por cuanto las relaciones, que más adelante habrá que dirimir, entre esta forma literaria y los deseos de verdad que la alientan gozan del apoyo etimológico: confesión viene de CONFITEOR, palabra derivada de FATEOR (del indoeuropeo FOR - FARI) que significa decir la verdad, declarar, descubrir. Es esta última acepción de revelar, de descubrir lo que uno sabe y se supone que los demás ignoran la que suele privar en las "Memorias", sin duda la modalidad más periférica y alejada del centro del YO. Pero en un sentido más restringido, la confesión equivale a un saber de uno mismo que al confesarlo se revela, y lo hace precisamente sobre aquello que se mantiene de un modo más ignoto y oculto en el hombre, su intimidad. Confesar es pues atreverse, y estar seguro del valor de uno mismo y de la realidad universal de la experiencia: algo así como en lo inmundado nos reconocemos todos. Por ello, según creemos, un mayor grado de pudor —aun cuando el ropaje literario sea hermoso— implica un descenso en el valor de la confesión como género y como experimento.⁵

-
5. El valor de la confesión transmutada en arte es mayor, si cabe, si nos atenemos a la archicitada observación de Shklovski acerca de la superioridad de éste sobre la vida real en cuanto a concentración, claridad y densidad de sentido: "Pour faire d'un objet un fait artistique —escribía Víctor Shklovski—, il faut l'extraire de la série des faits de la vie" (en Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, ed. de T. Todorov, París, 1965, pág. 184). (De hecho, la afirmación de Shklovski es una reelaboración moderna de la vieja teoría de la superioridad de la ficción sobre la historia por su valor general frente al humilde caso particular relatado por esta última —véase la Poética de Aristóteles—). En otras palabras, con la vida de un hombre transformada en objeto literario, o con alguna de sus manifestaciones, no se nos ofrece ningún caso particular de lo humano, sino la existencia misma en una de sus formas posibles.

Entre muchos, la importancia del autoconocimiento (imprescindible como ya hemos dicho cuando se trata de la expresión de uno mismo) fue subrayada reiteradamente por el humanista, y experimentado maestro de la literatura autobiográfica, Francesco Petrarca:

"Regístrate por dentro sin condescendencia —instruye San Agustín a su alumno, el propio Petrarca, en el Secretum— ¿Qué vale el mucho saber, si una vez aprendidas la medidas del cielo y tierra, las dimensiones del mar y el curso de los astros, la virtud de hierbas y de piedras y los secretos de la naturaleza, seguís siendo unos desconocidos para vosotros mismos?"⁶

Sin embargo, la sinceridad literaria es distinta a la sinceridad personal; la primera se desarrolla mediante el esfuerzo creativo y este esfuerzo debe operar, además, dentro de unas convenciones o categorías estéticas cuya función es liberar el deseo y/o la necesidad de expresar las emociones.⁷ En este sentido, la relación del lector con la obra (y también con el autor) no se dará,

6. Francesco Petrarca, De secretu conflictu curarum mearum. Ed. al cuidado de Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, 1978, pág. 67.

7. Y no de suministrar fórmulas para emociones prefabricadas, como atinadamente advierte Northrop Frye en La estructura inflexible de la obra literaria (1971), Madrid, Taurus, 1973.

como sabemos, en términos de veracidad, sino de verosimilitud (o sea, de apariencia de verdad).⁸

Cierto pasaje de Platón pone en guardia sobre este aspecto: Platón comenta el episodio de una pelea entre dos señores, uno de los cuales ha resultado herido. No hay ningún testigo de los hechos, y el juez debe limitarse a oír la versión de cada uno de ellos para dictaminar. No dará la razón al que la tenga sino al que explique lo ocurrido de forma más convincente y verosímil.

De modo parecido nos advierte el sociólogo Erving Goffman, cuando —a propósito de las cosas que intentamos hacer creer a nuestros interlocutores, en las interacciones cotidianas— dice:

"Tanto en el caso de que un actor honrado desee comunicar la verdad, como en el de un impostor que quiera comunicar una mentira, ambos deben adornar sus representaciones con las expresiones más apropiadas, excluir aquellas que podrían desacreditar las impresiones que se pretenden producir y tener cuidado de que el público no les atribuya significados

8. A propósito de su libro Coto vedado, Juan Goytisolo comentaba en una entrevista a la prensa lo siguiente: "Aunque te propongas ser de un rigor y una sinceridad absolutas, los materiales que manejas se integran dentro de un contexto artístico que está sometido a las leyes de la narración" (en LA VANGUARDIA / CULTURA, 19 de marzo de 1985, pág. 29).

que no coincidan con lo que transmiten".⁹

Las referencias podrían multiplicarse. De hecho, las palabras "inefable", "fábula", "confesar" y "fama" corresponden a las mismas raíces griegas: PHEMÍ y PHAINO, "hablar" y "brillar" respectivamente; dos palabras que ya en la Antigüedad se consideraban emparentadas y continuas.

Resumiendo, si las relaciones entre vida y literatura son siempre ambiguas, cuando se trata de literatura confesional o autobiográfica dicha ambigüedad aumenta puesto que toda confesión es sospechosa: el acto de hablar de uno mismo suele tener intenciones ocultas y por tanto distintas de la realidad expresada al comienzo del relato. Pero dichas relaciones son, en cualquier caso, una cuestión capital en el dominio de aquello que la crítica anglosajona denomina "non-fiction" o bien "literatura personal", en expresión preferida por los franceses¹⁰ y a la que dedicaremos un apartado en nuestro trabajo.

Se trataba pues, en un principio, de aprovechar una

9. Entresacado del libro de Mauro Wolf: Sociologías de la vida cotidiana (1979), Madrid, Cátedra, 1982, pág. 24. El subrayado es nuestro.

10. El concepto de literatura personal es útil porque impone una superación de las divisiones tradicionales (diario íntimo, novela personal,...) y evita confusiones tales como las que puede provocar el término "autobiográfico" referido a un dominio literario, cuando coincide con una de sus manifestaciones obvias: la autobiografía. De ello hablaremos también más adelante.

gran curiosidad por el tema¹¹ y algunas ideas deshilvanadas acerca de la función, tanto pública como privada, ejercida por dichos géneros literarios que nos permitiría, de paso, reivindicar el valor ético de la confesión, del que sin duda pueden generarse sucesivos valores literarios. "Todos definimos la poesía de acuerdo con la peculiar función que tiene asignada en la economía interior de nuestra vida" manifestó en cierta ocasión Jaime Gil de Biedma (con intenciones no muy distintas a las de Heine) y cabe ampliar el sentido de la reflexión a la literatura en su conjunto. Y así, uno puede buscarse a sí mismo en los libros que lee, también lógicamente en los libros que escribe.¹² No parece una tarea desdeñable si concebimos el mundo como un laberinto de perspectivas, como un campo de batalla donde se debaten las esencias del tiempo y del espacio devorándolo todo al fin, pero también forzando al hombre a reflexionar en el enigma de siempre: el ser humano dotado de alma y revestido de una faz cambiante. De verlo así, decimos, es fácil comprender nuestra pasión por conocer algunas soluciones personales...

11. Curiosidad que, en el curso del trabajo, hemos compartido aquí y allá, con muchas personas: amigos, colegas,... nos han manifestado su devoción por la literatura autobiográfica y, en algunos casos, un conocimiento profundo de la misma.

12. La afirmación de Lawrence Durrell es tajante en Clea: "No es el arte en realidad lo que perseguimos, sino a nosotros mismos" (consultada la edición de Edhasa, 1979, pág. 132).

1.2. EL TÓPICO DE LA ESCASA AFICIÓN EN ESPAÑA

Nos animó después la idea de averiguar qué había de verdad en el fondo del interrogante formulado por Ortega y Gasset en un artículo escrito a propósito de la publicación de las Memorias de la marquesa de La Tour-du-Pin: Journal d'une femme de cinquante ans,¹³ donde se preguntaba por las razones que impedían al escritor español dedicarse a la producción autobiográfica de un modo similar al de otros países tales como Italia, Francia, Gran Bretaña o Estados Unidos. Ortega y Gasset decía, en su citado artículo, que en España no se escribían libros de memorias porque los españoles concebían la vida como un permanente dolor de muelas; en cambio, en otros países sus autores, dotados tal vez de mayor sensualidad solían recordar con placer el pasado.¹⁴

13. José Ortega y Gasset, Obras Completas (1947), tomo III (1917-1928), Revista de Occidente, Madrid, 1957 (4ª ed.), "Sobre unas memorias", págs. 588 a 592.

14. Juicio similar al expresado por su eterno antagonista, Miguel de Unamuno, cuando reconoce este último que no ha sabido darse cuenta de la razón de la escasez de libros de memorias en la literatura española: "Acaso se deba —apunta el rector de la Universidad de Salamanca— a la monotonía y poco saliente de nuestra vida ordinaria, acaso a lo flacos de memoria que somos, ya individual ya colectivamente, acaso también al poco, al poquísimo interés que aquí despierta el hombre" (cita extraída del estudio de Castelo Branco Chaves: Memorialistas portugueses, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, pág. 58).

Pero Ortega no era nada original al afirmar: "Francia es el país donde se han escrito siempre más memorias; España, el país en que menos".¹⁵ Desde el más deleznable diccionario de literatura a la obra crítica de mayor enjundia, todos —escritores y especialistas— han aceptado sin la menor vacilación el tópico mencionado y suelen indicar el hecho de que la literatura autobiográfica, en conjunto, tiene escasos cultivadores en España. Poco más.¹⁶

15. J. Ortega y Gasset, op. cit., pág. 588.

16. Entre los españoles que han lamentado la ausencia de literatura autobiográfica en nuestro país se encuentran: Ortega y Gasset ("Sobre unas memorias", art. cit.), Manuel Serrano y Sanz (en Autobiografías y Memorias, Madrid, NBAE, 1905, t. II, pág. 1), Guillermo de Torre (en "Memorias, autobiografías y epistolarios" en Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1969, págs. 75 a 78 especialmente), Rosa Chacel (en La confesión, Barcelona, Pocket Edhasa, 1971, pág. 9. Véase también, si interesa tal cuestión, pág. 129 donde la escritora vallisoletana acusa a los grandes creadores españoles —Unamuno, Galdós, Ortega— de ocultación de sí mismos), Juan Marichal (en La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico, Madrid, Revista de Occidente, 1971, en especial: págs. 188 a 192), Juan Carlos Mainer (en La edad de plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural (1902-1939), Madrid, Cátedra, 1981, pág. 382. Mainer dedica un último apartado de su Cronología a "Testimonios y Memorias" donde afirma "Recogemos aquí unos cuantos documentos de este tipo en los que la literatura castellana no ha sido pródiga ni en calidad ni en cantidad (a la inversa ha ocurrido, sin embargo, en la literatura catalana de los últimos veinte años)", José Romera Castillo (en "La literatura autobiográfica como género literario" en REVISTA DE INVESTIGACION, Colegio Universitario de Soria, 1980, pág. 53),... La lista sería interminable.

Particular interés, por la polémica que siguió, tiene el editorial de la REVISTA DE LITERATURA del año 1953: "Las zonas desérticas de nuestra literatura" donde su probable autor, Juan Carlos Ghiano, se refiere a la escasa producción autobiográfica española que atribuye a un espíritu racial: "Tal vez —concluye— la causa de esta desértica zona de nuestra producción literaria se deba a que el español es reacio a sincerarse y, sobre todo,

En opinión de Juan Marichal¹⁷ el origen de tales referencias —ya fueren o no hispánicas— a esta supuesta ausencia se remonta a lo expresado por el historiador francés Philarète Chasles, hacia 1850, cuando dice: "Les Espagnols ont écrit peu de mémoires... Une fierté silencieuse enveloppe leur vie et leur mort". Y hablando de los escritores y de los artistas, añade: "En Espagne les gens de lettres eus-mêmes et les artistes, assez enclins à la vanité chez tous les peuples, se sont contentés de l'orgueil; point de Benvenuto Cellini ni de Jean-Jacques Rousseau invitant le monde à écouter sa confession personnelle".¹⁸ Según Chasles pues entre los españoles se da una especie de "orgullo silencioso" que nos impide expresar en alta voz las íntimas circunstancias que rodearon nuestra vida en el pasado.

Otra opinión nós conviene, a saber, la del diplomático y poeta mexicano Jaime Torres Bodet (y autor, por cierto, de tres volúmenes de memorias) quien a la lamentación aludida une la de una ausencia historiográfica que, según él, nos caracteriza:

que nunca ha brillado por sus cualidades de "causeur". Es poco propicio a comentar y a escuchar. Prefiere discutir y dictar." (en la mencionada revista, Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, Madrid, Tomo IV, nº 8, págs. 261 a 263). La tesis fue rebatida por Adolfo Prieto: véase La literatura autobiográfica argentina, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, s/f, págs. 12 a 16).

17. J. Marichal, en La voluntad de estilo, op. cit., pág. 267 (capítulo de notas).
18. Philarète Chasles en La France, l'Espagne et l'Italie au XVII siècle, París, 1877, pág. 213.

"España se ha derramado por el mundo según el sesgo de una abundancia tan desigual, que la vida resulta, en las latitudes de su heroísmo, una dádiva que casi no agradece. Que, por lo menos, nadie comenta. ¿Donde están —si no— los diarios, los manuscritos secretos, las colecciones iconográficas, las cartas, los relatos, y las reliquias de muchos de los personajes que han modelado, desde la celda laica de la patria española, el camino y las formas de la Historia Universal?

"Frente a la multiplicidad de las crónicas, las confesiones y los diálogos epistolares de que se enorgullecen otros museos, asusta la soledad en que cada noble existencia española ha querido desarrollar su tragedia."¹⁹

19. Jaime Torres Bodet en la recensión de la obra Vidas españolas del siglo XIX, en REVISTA DE OCCIDENTE, XXVII, Madrid, 1930, págs. 281 a 293. La cita es de la pág. 283.

Opiniones similares a la expresada por Torres Bodet son las de muchos historiadores: Jorge Campos en su Introducción a las Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano dice: "España, que ha producido en tantas ocasiones colectivas de trascendencia histórica y hombres cuya vida es sorprendente por su riqueza aventurera, rara vez conserva testimonios en que el héroe nos ofrezca su personal visión de los acontecimientos en que ha tomado parte." (Madrid, BAE, Ed. Atlas, 1955, pág. VII). Y también Pa-

Y, en efecto, de esos personajes con una dimensión histórica a los que se refiere Torres Bodet ignoramos lo más esencial: la íntima resonancia que los acontecimientos exteriores tuvieron en su interior. Sabemos, en muchos casos, de sus empresas, enfermedades y cargos oficiales pero desconocemos el resto: los encuentros, las amistades, los amores, los viajes, las lecturas, los placeres, los miedos, las creencias, los goces, las indignaciones, las angustias. En una palabra; las sacudidas que la escritura de la vida provocó en su mundo interior hasta modelarlo de un determinado modo. Estas conmociones son fácilmente perceptibles a través de los textos autobiográficos de índole personal pero escapan a los objetivos de una biografía oficial apoyada en los hechos: "Todos tomaban la espada y ninguno la pluma" consignaba el padre Feijoo,²⁰ resumiendo de ese modo la

tricio de la Escosura, al iniciar sus Reminiscencias biográficas, opinaba lo siguiente: "Es un hecho universalmente reconocido, y también deplorado por cuantos en España se ocupan en históricas investigaciones, que entre nosotros escasean, tanto como entre los franceses abundan, los libros que se llaman Memorias"... ("Reminiscencias biográficas del presente siglo" en LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA, Madrid, XX, 1976). Y el historiador y erudito Américo Castro llega a mencionar la "agrafía" del español, y duda de si es "una nueva falla de la voluntad y de la inteligencia, o un modo de ser gracias al cual surgen valores que no serían posibles de otra manera." (cita extraída del libro de Manuel B. Cossío: Ensayos y estudios de Américo Castro, Madrid, 1955, pág. 429).

20. Es la idea que late en los discursos XIII y XIV ("Glorias de España") del Teatro Crítico Universal, tomo IV. Pero Feijoo matiza la afirmación al observar que "el caso es que el vulgo de los extranjeros atribuye en nosotros a defecto de habilidad lo que sólo es falta de aplicación". El subrayado es nuestro.

idea de que los españoles hacen historia más fácilmente de lo que la cuentan. A este propósito opina Marichal que los dos problemas deberían estudiarse conjuntamente o, mejor dicho, el de la literatura autobiográfica formando parte de uno más general, el de la actitud del español frente a la reflexión histórica, ya fuere personal o colectiva.

¿Escasa preocupación por la Historia? De ser así, bien pudiera figurar la advertencia de Marichal entre las múltiples explicaciones que se han encontrado al fenómeno en cuestión.

Resulta indispensable la tarea de revisar el estado de la crítica sobre el género autobiográfico y los tópicos de su escasa relevancia en nuestras letras.²¹

Ya Randolph Pope salió al paso en 1974 del prejuicio de que este género constituyera una zona desértica de la literatura peninsular. En su excelente trabajo: La autobiografía española hasta Torres Villarroel, sobre catorce autobiografías españolas aparecidas todas ellas antes de la publicación de las Confesiones de J.J. Rousseau (cuya redacción finaliza el escritor ginebrino en

21. Tal vez éste sea el único modo de evitar afirmaciones que revelan una ignorancia indiscutible por parte de quien las hace. Es el caso, por ejemplo, de Francisco Umbral, quien, en la presentación de la autobiografía de Salvador Pániker dijo, entre otras, "Primer testamento es un libro excepcional, sorprendente. Inaugura un nuevo género en la literatura española" (en LA VANGUARDIA / 7 de marzo de 1985, pág. 39). Comprendemos la necesidad de estimar, incluso de sobreestimar, una obra que tiene todo presentador de la misma, pero... hay cosas y cosas.

1770), ponía de manifiesto que la autobiografía encontró un temprano y sorprendente desarrollo en España aunque luego quedara sofocada justamente cuando empezaba a florecer en el resto de Europa. Porque el siglo XVIII, tan inclinado a observar la propia existencia de un modo objetivo y detenido, constituye una de las épocas más brillantes de la autobiografía en el mundo europeo y americano: Vico, Rousseau, Franklin, Gibbon, Boswell, Goldoni, Alfieri, Goethe,...

Lamentablemente en España, después de la edición de la Vida de Torres Villarroel (Madrid, 1743) un largo silencio recubre prácticamente la expresión de esta forma literaria cuyos móviles sufren, durante el siglo de las luces, una importante transformación. Habrá que esperar a la publicación de la Vida literaria de Joaquín Lorenzo Villanueva (Londres, 1825) y la irrupción del memorialismo político decimonónico para poder salvar este escollo. Desde entonces, la literatura autobiográfica ha mantenido en nuestras letras una saludable continuidad, pese a las opiniones contrarias de la crítica, si bien no puede decirse que las obras que la configuran compartan el mismo afán por dejar constancia de la propia singularidad anímica de sus autores.

Y el hecho de nuestra despreocupación es todavía más sorprendente si lo contrastamos con un fenómeno observable en otros países en cuanto a la literatura que versa sobre el género autobiográfico, y es el "chauvinisme" frecuente de la crítica al reivindicar el carácter autóctono de dicho género sin conceder demasiada importancia a las manifestaciones de esta parcela literaria en otros dominios lingüísticos y culturales. Este "chauvi-

nisme" conduce a interpretar algunos rasgos, sin duda característicos de un país, en términos de preeminencia o de exclusividad, por orgullo nacional pero también por ignorancia de otras literaturas. Y así, de todos es bien sabido que la autobiografía es un género británico; que los franceses son los más dotados al respecto (el crítico francés Philippe Lejeune inicia su estudio L'autobiographie en France con una pregunta complaciente: "¿Están dotados los franceses para la autobiografía?" y responde a continuación: "Eso parece indiscutible"), o ¿qué oponer al carácter profundamente americano del género? o italiano, o ruso, o...²² Frente a una crítica ingenuamente tendenciosa al reclamar para sí las manifestaciones más puras y significativas en el desarrollo del género sorprende observar, claro que es por contras-

22. El fenómeno ya fue subrayado por el mismo autor, Philippe Lejeune, en un libro posterior: Le pacte autobiographique, París, Seuil, 1975, pág. 319. Pero valgan algunos ejemplos ilustradores de esa tendencia a reivindicar para sí la esencia del género: el historiador de la literatura francesa, Charles Caboche, al emprender su tarea de recopilación de libros de memorias, afirma: "De una condición espiritual característica de nuestro país, nació un género literario del cual ha sido en todos los tiempos su expresión. Se comprende fácilmente que el mencionado género sea original, aunque hoy cuente con más de seis siglos de existencia"... (tomo I, pág. XIII de la obra Les Mémoires et l'Histoire de France, París, Charpentier, 1863, 2 vols. El subrayado es nuestro). Y el norteamericano William L. Howart en "Some principles of Autobiography" observa que de los tres tipos de autobiografía que el propio Howart describe (autobiografía oratoria, dramática y poética o problemática), en el último, es decir, la autobiografía poética o problemática, todos los autores son modernos; y muchos de ellos americanos (en NEW LITERARY HISTORY, V, nº 2, hiver 1974, págs. 363 a 381. El subrayado es nuestro).

te, la actitud contraria que hallamos en nuestro país: la múltiple constatación de su raleamiento en las letras españolas. Somos pues los primeros, acaso los únicos, a la hora de advertir y aceptar nuestra inferioridad en el dominio de la creación literaria específicamente introspectiva y personal. Somos también los primeros, como hemos podido comprobar, en lamentar tal ausencia casi siempre.

Aunque no es éste el caso de Nicolás Estévez, gobernador de la ciudad de Madrid y ministro de la Guerra durante la I República española (y también traductor al castellano de Walter Scott, de Diderot, autor de un epistolario, etc.), En 1899 inició la publicación de sus Memorias²³ en EL IMPARCIAL, enlazando de ese modo con la corriente de memorialistas políticos tan característica del siglo XIX: Godoy, Alcalá Galiano, Azara, García de León, marqués de Miraflores, García Ladevese, Espoz y Mina, ...²⁴ Ya en las primeras entregas Estéva-

23. Nicolás Estévez, Mis memorias, Madrid, Tebas, 1975, 2 vols. y prólogo de J.L. Fernández-Rúa: "Nicolás Estévez, hombre de acción".

24. Con ello queremos señalar que si bien es verdad que los libros de memorias escasean en España, también es cierto que la observación tiene, a partir de la época de Carlos IV, sólo una validez relativa. Quizá porque nunca como entonces fueron tan necesarios los escritos impulsados por una pretensión justificativa, y empiezan de ese modo a desarrollarse. "El odio desatado —observa el profesor Carlos Seco Serrano en su Introducción a las Memorias críticas y apologéticas para la Historia del reinado del señor D. Carlos IV de Borbón, de Manuel Godoy— por la catástrofe de 1808 se cebó en algunas figuras visibles buscando culpables (...). Son precisamente esas figuras las que, más tarde o más temprano, se esforzarán en pergeñar su defensa ante sus enemigos y perseguidores, pero en especial ante

nez se muestra incapaz de reconocer los méritos de tal forma literaria y su valoración de la misma es dogmática y un tanto hipocritona:

"Ya sé, ya sé que las Memorias constituyen un género anticuado y cursi; por eso las mías son fragmentarias. De lo malo, poco.

"Y ni aún fragmentos publicaría de mis Memorias si fueran exclusivamente personales. ¿Qué le importan a nadie los viajes que uno haya hecho, ni las novias que tuvo en la mocedad, ni los cuentos que le contaba su venerable abuela? A estos pormenores íntimos se reducen a veces las Memorias de los que cultivan este género de literatura.

"Por mi parte, omitiré cuanto sea personalísimo; guardaré para mí solo todo lo concerniente a mi familia, a mi infancia, a mis amores, que profanaría mis más augustos recuerdos haciéndolos pasar por una rotativa. Impresos en el alma, ¿qué impresión más indeleble?

España y ante la Historia" (Madrid, BAE, 1965, vol. I, pág. VII del estudio preliminar de Carlos Seco: "Godoy: el hombre y el político").

"Tanto o más que de mí, hablaré de los demás." ²⁵

La cita es larga pero sumamente interesante porque resume no sólo el juicio aparentemente negativo de Estévanéz ante los libros de memorias (si así fuera en verdad, ¿a qué respondería escribir uno?), sino también una actitud global del político ante la capacidad de revelación personal propia del género. Estévanéz, de acuerdo con el criterio expuesto, omite en su libro todo lo concerniente a su vida personal si bien, en contra de sus previsiones —a saber la brevedad—, el resultado son unas Memorias prolijas, atiborradas de datos y nombres con escaso interés para el lector de otra época. El mismo lector que pasea, cada vez más aburrido, la mirada por las páginas del mamotreto sin lograr que despierte apenas su curiosidad por lo que ocurre y se le cuenta.

En cualquier caso, Nicolás Estévanéz no está solo en las filas de los detractores de la literatura confesional, capaz de suscitar encendidas y frecuentes polémicas a lo largo del siglo XIX, entre aquellos que trivializaban su alcance artístico y los que intuían su valor simbólico, es decir la fascinación que nuestra civilización sentiría más adelante por el mito del YO. Por ejemplo, el italiano Benedetto Croce opinaba que la literatura moderna se asemejaba a una gran confesión, razón por la cual consideraba las Confessions de J.J. Rousseau como la obra capital de nuestra época ²⁶ tan proclive, según

25. Nicolás Estévanéz, Mis memorias, op. cit., pág. 15.

26. Benedetto Croce, Breviario de Estética, Madrid, Espasa-Calpe,

Croce, al desarrollo y expresión de temas personales, particulares, prácticos, autobiográficos. Para el pensador italiano, la sociedad de su tiempo había experimentado una feminización de las formas estéticas en su conjunto que sin duda afectaba a la literatura contribuyendo a una transformación de sus antiguos valores:

"Por eso se han abierto de par en par las puertas a las mujeres —asegura Croce—, seres sumamente afectivos y prácticos que, como suelen leer los libros de poesía adivinando entre líneas todo lo que casa con las propias y personales venturas y desventuras sentimentales, se encuentran siempre muy a sus anchas, cuando se las invita a volcar su alma." ²⁷

Volviendo del revés la teoría croceana, cabría señalar la menor presencia y/o influencia femenina en el mundo de las artes españolas, y en el de la literatura en par-

col. Austral, 1938, Lección Cuarta, en especial págs. 117 a 130.

Para Croce el carácter confesional, de desahogo, de la literatura contemporánea acusa no sólo la exageración en el relieve dado a lo particular sino también una debilidad correlativa en la relación de la verdad integral y de flojedad o ausencia de lo que suele llamarse "estilo".

27. Ibidem, pág. 126.

ticular, como un posible motivo para explicar el escaso desarrollo de la creación autobiográfica en España.²⁸

28. Sin embargo, la presencia femenina en la sociedad decimonónica fue de considerable importancia si nos atenemos a lo expresado por el político y diplomático García de León y Pizarro al describir la corrupción existente en su oficina hacia 1800. Valga como anécdota el siguiente párrafo de sus Memorias sobre esta cuestión: "La concurrencia de señoras á la Secretaría era cosa verdaderamente escandalosa; se habían hecho los agentes generales de todos los negocios de sus familias y de las ajenas; jamás aparecían maridos, hermanos ni primos a promover solicitudes; señoras y mujeres eran las que llevaban su voz en el gabinete del Ministerio favorito y en la antesala de la Secretaría"... (tomo I, págs. 105 y 106).

1.3. APORTACIONES DE LA CRÍTICA

En líneas generales, no debe extrañarnos que la actitud teórica, o crítica, que siempre va muy por detrás de la práctica acumulativa de los hechos, ante un corpus aparentemente exiguo se mantenga en España inhibida y guarde un silencio casi funerario. Silencio que contrasta con la abundancia de trabajos publicados sobre el tema en otras lenguas, especialmente a partir de 1956, año en el que Georges Gusdorf publica un estudio fundamental al respecto: "Conditions et limites de l'autobiographie".²⁹ Carecemos pues de trabajos amplios, análogos a los existentes en Francia (Philippe Lejeune, Renée Balibar, Beatrice Didier, Jean Starobinski, Georges May) en lengua inglesa (Richard G. Lillard, Robert F. Sayre, James M. Cox, Wayne Shumaker, William L. Howart, Roy Pascal, Elizabeth W. Bruss, etc.) o en alemán (Georg

29. G. Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie", en Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert, Berlín, Duncker und Humblot, 1956. Todos los estudios sobre la autobiografía tienen en común, sin embargo, la idea de buscar el carácter distintivo del género: el triunfo de la personalidad central y la integración equilibrada de la misma en los sucesos del relato son, brevemente enunciados, los rasgos específicos de la autobiografía. En subrayar su importancia han coincidido los más diversos críticos.

Misch, Georges Gusdorf, Ingrid Bode). Frente a ellos las investigaciones en el ámbito hispánico son a todas luces insuficientes: no llegan a la docena los trabajos en castellano sobre la literatura autobiográfica y en la mayoría de ellos el interés teórico y/o crítico manifestado por el tema es tangencial.³⁰ Y a la inversa, la mayoría de los estudios extranjeros ignoran en su bibliografía los textos autobiográficos españoles: Anna Robeson Burr en su libro de 1909: The Autobiography: A Critical and Comparative Study que orientó la crítica durante medio siglo destaca a los italianos como maestros del género, seguidos de los franceses, ingleses alemanes y americanos, a los españoles ni siquiera los

30. Del conjunto destacaremos los estudios de: Dámaso Chicharro: edición de la Vida de Torres Villarroel, Madrid, Cátedra, 1980, págs. 13 a 77. Ricardo Gullón, Autobiografías de Unamuno, Madrid, Gredos, 1976; Margarita Levisi, Autobiografías del Siglo de Oro, Madrid, SGEL, 1984; Juan Marichal, "Torres Villarroel: autobiografía burguesa al hispánico modo" en PAPELES DE SON AR-MADANS, 1965, págs. 297 a 306; Randolf Pope, La autobiografía española hasta Torres Villarroel, Berne et Francfort, Lang, 1974; Francisco Rico, "Sobre el origen de la autobiografía en el Libro de Buen Amor" en ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES, 4, 1967; Russell P. Sebold, Novela y autobiografía en la "Vida" de Torres Villarroel, Barcelona, Ariel, 1975; Eugenio Suárez Galbán "La Vida de Torres Villarroel, literatura antipicaresca, autobiografía burguesa". Estudios de Hispanófila, Universidad de Carolina del Norte, 1975; "La estructura autobiográfica de la Vida de Torres Villarroel" *ibid.*, 1971; "La autobiografía en España (Más reflexiones hacia el orientalismo)", en SIN NOMBRE, III, enero-marzo de 1973; y "Voluntad antinovelesca, intensidad autobiográfica de la Vida de Torres Villarroel" en LA TORRE, núm. 73-74, 1874; Guillermo de Torre "Memorias, autobiografías, epistolarios" en Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1969; Alicia Yllera "La autobiografía como género renovador de la novela" en Anuario 1616, IV, págs. 163 a 191.

considera aunque dice haber oído hablar de Santa Teresa.³¹

Destacaremos, sin embargo, la importancia del erudito Manuel Serrano Sanz quien en 1905 publica la más completa y documentada recopilación de escritos autobiográficos, bajo el epígrafe "Autobiografías y Memorias".³² Su labor es análoga, aunque menos ambiciosa en la formulación de principios, a la del historiador francés Charles Caboche, autor del libro Les Mémoires et l'histoire en France, editado en 1863.³³ Del estudio de Serrano Sanz cabe decir que ni son todos los que están ni tampoco están todos los que son³⁴ pero sin duda el esfuerzo de Serrano Sanz es meritorio y sus propósitos semejantes a

-
31. Lo mismo ocurre con Lejeune, May, Starobinski,... José Romera Castillo subraya la sorpresa del crítico al comprobar que la muy cuidada Enciclopedia Británica, en el artículo dedicado a la autobiografía, no cite tampoco la Vida de Santa Teresa (en "La literatura, signo autobiográfico", La literatura como signo, Madrid, Playor, 1981, págs. 13 a 56).
 32. Manuel Serrano y Sanz, Autobiografías y Memorias, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 2, Madrid, Bailly, Baillièrre e hijos, 1905.
 33. Charles Caboche, Les Mémoires et l'histoire en France, París, Charpentier, 1863, 2 vols. El primer volumen corresponde una Introducción (págs. 1 a 101) en la que Caboche elabora una teoría del género.
 34. Así, Serrano Sanz incluye en la categoría de autobiografías a narraciones que no pueden considerarse como tales, como el Viaje en Turquía, atribuido a Cristóbal de Villalón; o bien que constituyen unidades orgánicas al margen de las correspondencias personales como es el caso de Centón epistolario de Fernán Gómez de Cibdarreal, las Epístolas familiares de Guevara, las autodefensas y memoriales de Antonio Pérez o las Cartas marruecas de Cadalso. Y, por el contrario, prácticamente ignora la Vida de Torres Villarroel.

los de Caboche y Misch: todos ambicionan reunir el corpus completo de tales escritos (lo cual no deja de ser una ilusión por otra parte). Georg Misch declaró que al escribir su Geschichte der Autobiographie, publicada en ocho volúmenes entre 1949 y 1969, había querido realizar el proyecto concebido hacia 1790 por Herder y Goethe, es decir, reunir un corpus de todos los textos autobiográficos escritos en todos los tiempos y países al objeto de demostrar la progresiva liberalización de la persona humana. Ph. Lejeune se preguntará unos años más tarde acerca de la legitimidad de tan monumental proyecto iniciado por el que fuera profesor de filosofía hasta 1939, y lo calificará de "tentativa ideológica y mitológica sin gran pertinencia histórica".³⁵

El erudito español no duda en considerar ante todo los relatos autobiográficos incluidos en su antología como testimonios históricos, y su valor literario es estimado como un mérito accesorio:

"Bastaba, pues, la rareza de dichas autobiografías seculares para tenerlas en sumo aprecio, al cual debe acrecentarse teniendo en cuenta la importancia de esta forma histórica que nos presenta la evolución com-

35. Ph. Lejeune, "Autobiographie et histoire littéraire" en Le pacte autobiographique, París, 1975, pág. 315 (este trabajo se ha traducido al catalán recientemente: véase ELS MARGES, 32, Curial Edicions Catalanes, 1984, págs. 3 a 23, trad. de Anna Caballé).

pleta de los hechos, desde el pensamiento nacido en el alma como efecto del medio social o de condiciones individuales hasta su realización." ³⁶

Historia, Individuo, Literatura. Los estudiosos han oscilado en el reconocimiento de una función primordial —histórica / privada / literaria— en los relatos autobiográficos y en este sentido se contraponen las perspectivas de Lejeune y Serrano Sanz (tomados circunstancialmente como paradigmas) en sus análisis respectivos. Así, en la obra de este último dichos relatos son tratados como manifestaciones personales de indudable valor histórico pero llenas al mismo tiempo de vitalidad, frente a la frialdad de los documentos cancillerescos..., útiles pues sobre toda ponderación de no ser por un rasgo frecuente en los mismos —y acaso inherente a la condición humana— y es la vanidad, capaz de desvirtuar e incluso falsear la correcta interpretación de los hechos del pasado de acuerdo con las necesidades que condicionan el presente de la escritura.

Claro, las autobiografías son, como señala Serrano con muy buen tino, un campo abierto donde el historiador, el literato y el sociólogo (y aún el psicólogo, el psicoanalista, el antropólogo, el ideólogo, o el teórico de la comunicación, añadiríamos nosotros) pueden recoger abundantes materiales que en otra parte difícilmente se hallarían. Nuestro autor es uno de los primeros españo-

36. Serrano Sanz, Autobiografías y Memorias, op. cit., pág. I.

les en percibir, sin profundizar, la importancia de esta forma literaria (antes que histórica, según creemos) así como la posibilidad de estudiar la autobiografía desde múltiples perspectivas complementarias. Pero caben hacer muchas precisiones a la obra de Serrano Sanz: los errores de método y las presunciones son, a casi un siglo de distancia, evidentes. La primera y fundamental se refiere al método seguido por el crítico en la agrupación y segmentación del corpus que presenta; pese a afirmar el carácter histórico que a su entender confiere a los relatos autobiográficos su peculiaridad y autonomía, las obras se clasifican de acuerdo con un criterio absolutamente ahistórico. A saber, la condición de las personas a quienes pertenecieron tales escritos, "teniendo en cuenta que el elemento subjetivo predomina en ellas y que suele destacarse sobre los hechos de figura pequeña ó grande, obscura ó gloriosa del autor que lo cuenta".³⁷

Apoyándose de ese modo en "el estado, profesión o género de vida" que distinguió a cada uno de los personajes, ordena sus "autobiografías" de la siguiente manera:

CAPÍTULO I. De reyes

II. De ministros, políticos y funcionarios públicos

37. Ibid., pág. III. Y A.R. Burr en el libro citado también se esforzó a distribuir a los autores de las 260 autobiografías que examinó según 24 oficios u ocupaciones distintas: comediantes, compositores, criados, médicos, militares, monarcas, prisioneros, etc. Pero los resultados obtenidos conducen al escepticismo.

- III. De navegantes y conquistadores
- IV. De viajeros
- V. De militares
- VI. De aventureros
- VII. De oradores y escritores
- VIII. De clérigos y religiosos
- IX. De mujeres

De manera indirecta, la clasificación del material por estamentos que utiliza Serrano Sanz tal vez pueda plantear alguna relación existente entre el género literario de las memorias y la evolución del sistema feudal, conexión que alcanza su cénit en la Francia clacisista del siglo XVII: de sobras conocida es la profusión de diarios, correspondencias, memorias y, en general, de la escritura que, a medio camino entre el recuerdo y la crónica, privilegia la propia experiencia y la observación individual. Sin embargo, dicho criterio clasificatorio nos parece escasamente excluyente y, por ello, poco operativo: en su aplicación, la Vida de Santa Teresa puede incluirse en el apartado VII, pero también en el VIII y, naturalmente, debe figurar en el capítulo IX.³⁸ La división pudiera ser de algún interés si del mencionado criterio siguiera alguna conclusión acerca del carácter distintivo, y por tanto funcional, de la condición social de los autobiógrafos en el conjunto del género entendido como sistema. Pero no ocurre así, y los

38. Serrano Sanz es autor también de Apuntes para una Biblioteca de escritoras españolas desde 1401 a 1833 (con este libro viene a confirmar su inclinación a adoptar la discriminación sexual como criterio selectivo).

diferentes textos se agrupan sin ninguna relación con la época en que fueron escritos, distorsionando de ese modo cualquier posible perspectiva histórica y sin establecer tampoco conexiones entre ellos de acuerdo con el punto de vista adoptado.

El resultado es que no hay homogeneidad en el corpus reunido, de manera que el capítulo VII, "De oradores y escritores", por poner un ejemplo, se encuentran textos tan dispares como el "Viaje y peregrinación que hizo y escribió en verso castellano el famoso poeta Juan del Encina, en compañía del Marqués de Tarifa,"..., el Viaje de Turquía³⁹ (cuya autoría atribuida a Cristóbal de Villalón se empeña en probar nuestro autor), el Diario de Leandro Fernández de Moratín o La Dorotea de Lope de Ve-

39. Antes, claro está, de que Marcel Bataillon atribuyera el relato a Andrés Laguna, aunque tampoco sea segura dicha atribución (acerca del problema del verdadero autor del Viaje de Turquía, véase Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVII, México, F.C.E., 1979, págs. 655 a 684).

En honor a la verdad, Serrano Sanz expresa algunas dudas acerca del carácter autobiográfico de la obra, cuando escribe: "Una sospecha pudiera ocurrir, y es la de que el Viaje de Turquía fuera tan sólo una especie de novela dialogada, sin fundamento alguno en la realidad" (Introducción; pág. CXV). Pero pronto disipa tales dudas basándose en las declaraciones del supuesto Villalón en la dedicatoria de la obra al rey —donde afirma pintar "al vivo" cuanto vio— y en el profundo conocimiento de la lengua y la literatura turcas que demuestra el autor. "No pretendemos, sin embargo, afirmar con esto que sea cierto cuanto en él se refiere; quizá el amor propio del autor le llevará á exagerar algo sus aventuras, pero, en general, debe ser considerado como una autobiografía digna de crédito" (pág. CXVI).

ga: Serrano Sanz acepta como auténticas autobiografías las novelas (o comedias) escritas en primera persona que relatan aventuras o sucesos verosímiles, según parece, pues el historiador no hace explícitas las condiciones literarias exigidas a una obra para considerarla como autobiográfica. Tan sólo una leve definición, cuando dice que "nos presenta la evolución completa de los hechos, desde el pensamiento nacido en el alma como efecto del medio social o de condiciones individuales hasta su realización".⁴⁰

Serrano Sanz mantiene una actitud anacrónica por la cual los elementos del pasado son redistribuidos en función de categorías actuales: prueba de ello es el uso indiscriminado que hace del término 'autobiografía'. El

40. Serrano Sanz, op. cit., pág. I.

Análogas objeciones a la obra de Serrano Sanz son las que plantea Guillermo de Torre y que reproducimos íntegramente: "Cada vez que he ido a consultar la serie de Memorias y Autobiografías siempre me causaron un efecto mixto de escamoteo y decepción. Sensación aumentada por la parvedad del Epistolario español (reunido en 1872, por Eugenio de Ochoa, que yace en la Biblioteca Rivadeneyra). Esto sin contar con que uno y otro estiran, por no decir falsean, los límites de sus respectivos títulos e incluyen algunas obras que mejor encajarían en otros casilleros. Así sucede al dar categoría de memorias o autobiografías a narraciones que no pueden considerarse como tales, como en el Viaje en Turquía, atribuido a Cristóbal de Villalón, o que constituyen unidades orgánicas, fuera de las correspondencias personales, como es el caso de Centón epistolario, de Fernán Gómez de Cibdarreal, las Epístolas familiares de Guevara, las autodefensas y memoriales de Antonio Pérez, o bien —caso de máxima desfiguración titular— las admirables Cartas marruecas de Cadalso. Identificar títulos con contenidos es ligereza impropia de eruditos". (véase Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1969. Cap. II "Memorias, autobiografías y epistolarios", págs. 75 y 76).

anacronismo consiste en tomar un rasgo hoy pertinente en nuestro sistema de definición del género (relato en primera persona, asociado a una forma cualquiera de compromiso personal, por ejemplo) y creer que dicho rasgo ha tenido siempre la misma pertinencia, es decir, que el sistema de oposición es inherente al rasgo, cuando es puramente histórico. Desde luego no dudamos que la actitud anacrónica es aceptable si nos situamos en el nivel de la interpretación, de otro modo nuestro diálogo con el pasado resultaría imposible y las distancias entre el código de emisión y el de recepción insalvables, pero es menester tener conciencia de ello en todo momento y plantear, en el nivel de la formulación, los principios que van a regir el conjunto. En especial cuando las diferencias entre las autobiografías escritas antes o después del siglo XVIII exigen análisis de las obras muy distintos de manera que es esencial pues señalar los rasgos distintivos de la autobiografía según la época a la cual pertenece. Así, por ejemplo, Serrano apoya la primera observación que hacíamos en nuestro trabajo al decir: "Poco cultivado fue en España durante los siglos pasados el género autobiográfico,"... pero tal valoración se basa en una exclusión de amplias consecuencias: ... "ya que no podemos incluir en éste las numerosas vidas espirituales que nuestras religiosas escribieron, donde los hechos externos quedan relegados al olvido o mencionados ligeramente."⁴¹

El fragmento es reflejo de una concepción particular

41. Ibid.

de la autobiografía que se inclina a considerarla del lado de las memorias y como relato objetivo de los acontecimientos, fuente preciosa para el historiador. Pero también, y sobre todo, según nos sugiere Jean Molino,⁴² manifiesta la fuerza de un prejuicio ideológico fuertemente enraizado, incluso en la crítica actual y es el hecho de no considerar las autobiografías espirituales como verdaderas autobiografías. De verlo así, es decir, la autobiografía moderna como fruto de la confrontación incesante entre autobiografía laica y religiosa, España ocupa un lugar de privilegio en la historia de la autobiografía europea moderna: Diego García de Paredes (hacia 1530), San Ignacio de Loyola (hacia 1553-55), Santa Teresa (hacia 1562), Martín Pérez de Ayala (1566),...

42. Jean Molino, "Strategies de l'autobiographie au siecle d'or". Comunicación presentada al Coloquio Internacional organizado por la Universidad de Aix-en-Provence, en mayo de 1979 bajo el título: "L'autobiographie dans le monde hispanique". Actes du Colloque en Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1980, págs. 115 a 137.

1.4. LÍMITES Y PROPÓSITOS DEL TRABAJO

Nuestra intención es pues responder a la cuestión planteada por Ortega ciñéndola a sus dimensiones literarias, es decir, mediante el estudio de textos autobiográficos que nos permitan formar una opinión al respecto y averiguar, de paso, qué hay de cierto en el tópico de nuestra escasa afición, calificada de indigencia por algunos. Tópico que, como todos, pudo iniciarse apoyado en la generalidad de una práctica no exenta de excepciones y por ello ser de cierta utilidad; el problema surge cuando las excepciones superan en mucho a la regla resumida en el tópico, pero éste se mantiene convirtiéndose, efectivamente, en un tópico.

No vamos a entrar en el debate de las causas que han motivado, si así fuere, que el español se valiera poco (al menos comparativamente) del instrumento autobiográfico en sus escritos de carácter histórico; o en el debate, todavía más amplio, de que tales escritos hayan sido, secularmente, escasos en nuestro país [Torres Bodet (1930), Marichal (1971)]. Ambas cuestiones son, en cualquier caso, difíciles de resolver y ajenas a la literatura. Por ello, nos centraremos en el análisis de los resultados, o, en otras palabras, en el estudio de

las obras autobiográficas escritas con tal propósito inicial en España. Que estos resultados sean exigüos o no es cosa que iremos viendo, aunque no es esta, lo advertimos, nuestra impresión.

·Si el primer propósito fue, decíamos, valorar la afirmación de Ortega, tomándola como paradigma crítico de una situación que reclamaba ser revisada cuanto antes, muy pronto tal propósito resultó ser demasiado ambicioso. Había que imponer algunas limitaciones para convertirlo en un proyecto viable. De entre las múltiples posibilidades que ofrecía el tema de la literatura autobiográfica en España, era preciso elegir un corpus concreto cuya delimitación y análisis pudiera servir de fundamento, ejemplo y, tal vez, de modelo general aplicable a otros períodos históricos. Pensamos pues en un estudio que pudiera repercutir en posteriores segmentaciones de la historia global de la autobiografía en España (y nos apresuramos a sugerir el estudio del período de 1874 a 1931, de intensa actividad autobiográfica, como una auténtica "edad de plata" de nuestra literatura).

De sobra sabemos que la constitución del corpus, aquí como en cualquier investigación que se pretende empírica —es decir, apoyada en más textos que principios— es de importancia capital para el éxito final de la misma. En nuestro caso, el criterio de selección de las obras debía ser lo suficientemente amplio como para permitir la definición del género (¿un estilo? ¿un propósito?) pero también poder observar sus desviaciones, y no tan amplio

que nos condujera a la dispersión o al imposible. En definitiva, había que reducirlo a una medida justa, aceptable para todos, tal como aconseja un sesudo profesor boloñés. Dado además que no se puede aguardar a leerlo todo para ponerse a escribir, pues de ese modo lo más probable es que no se escriba nunca, y pensando, por otra parte, que nos habíamos detenido ya lo suficiente, nos decidimos a establecer algunos límites que facilitarían, sin desvirtuarlo, el propósito inicial. Así pues, nuestro trabajo se atiene a los siguientes criterios de selección:

a. El estudio de la autobiografía literaria. Al margen de las clasificaciones editoriales,⁴³ consideraremos como objeto de nuestro estudio aquellos libros de carácter e intención plenamente autobiográfica que posean una relevancia literaria y prescindiremos, no sin lamentarlo, en el análisis de aquellas obras autobiográficas que encierren otra voluntad, ya sea política (desde Areilza o Sáinz Rodríguez hasta Martín Villa) o paraliteraria (Lucia Bosé, Carmen Sevilla,...).

b. Un espacio de tiempo: 1939-1975.

c. Una sola lengua: el castellano.

d. Y un dominio: el conjunto de obras publicadas entre las dos fechas en el Estado español.

43. Infra, pág. 47.

La primera de las decisiones —una vez elegido el tema, las preferencias por el cual se esgrimían al comienzo del trabajo—, la del período histórico en el que debíamos centrarnos es, tal vez, la que se ha prestado a mayores dudas, prolongando así interiormente lo que es eterna discusión en las aulas universitarias: ¿Es conveniente o no estudiar las etapas más recientes de nuestra historia? No cabe duda de que las épocas pasadas permiten un mayor distanciamiento, beneficiándose el investigador novel o poco experimentado —si más no— del simple (y sabio) tamiz de los años. Por el contrario, los inconvenientes, las dudas y los desatinos corren el riesgo de aumentar al estudiar obras, autores y fenómenos de la historia contemporánea, en la que todavía nada es definitivo. Sin embargo, optamos finalmente por correr el riesgo. Con el objeto de conseguir la máxima homogeneización, consideramos además que el período de tiempo elegido debía gozar de una cierta autonomía e individualidad: queríamos observar una tendencia, extraer unas líneas generales. Si el "fondo histórico" (mentalidad, tiempo) es común se observan más fácilmente las variables.

Concluyendo, por varias razones, los años, cerrados, vueltos sobre sí, del franquismo (1939-1975) se ofrecían como los más idóneos a nuestros propósitos. Teniendo en cuenta además que los cambios políticos ocurridos en nuestro país a la muerte del general Franco han supuesto una profunda transformación de la sociedad española y, por ello, una modificación en las expectativas culturales del público lector, nos pareció más apropiado pres-

cindir, en lo posible, de la historia inmediata y centrarnos, definitivamente, en la producción autobiográfica de la postguerra española. Sin embargo, nuestra firme decisión no ha logrado impedir —ante un mercado editorial cada vez más suculento— tentadores "ex-cursus", referencias o comentarios a obras autobiográficas recientes y, en algún caso, del mayor interés: Jorge Semprún, Francisco Ayala, Juan Goytisolo, María Casares, etc.

Nuestra tesis, en contra de una tendencia quizá mayoritaria en la investigación literaria actual, más orientada hacia la monografía, pretende ofrecer una exposición de conjunto. Todos, amigos y maestros, nos han advertido de los peligros en los que pueden caer estos trabajos digamos que "panorámicos"; hemos decidido, sin embargo, correr el riesgo y manifestar así nuestra preferencia (y van...) por los estudios que se realizan en el ámbito de la historiografía o de la literatura macroscópica, centrados en lapsos de tiempo o en el análisis de fenómenos más amplios que el suceso particular. Ello, claro es, sin el menor ánimo de querer entenderlo todo (¿es eso, en ciencia, el diletantismo?).

Es cierto que se estudian, o, cuando menos, se mencionan muchos autores pero la elección de los mismos obedece a un único criterio selectivo: el hecho de que hayan llevado a cabo —en cualquiera de las mil formas posibles, algunas inconclusas— el relato de su propia vida. Los problemas que nos han surgido, para dar feliz término a un estudio que exigía un mínimo de sistematis- mo y rigor no derivaron de una hipotética abundancia del

corpus sino de su falta de convenciones previas y de la heterogeneidad de sus contenidos, puesto que esta modalidad literaria se apoya, como veremos, en una tradición libre de requisitos.

Al igual que la palabra que la define, autobiografía, el género se articula en torno a tres ejes igualmente importantes:

αὐτός (yo) - βίος (vida) - γράφω (escritura)

Si atendemos a las implicaciones de cada uno de ellos, la autobiografía exigirá, como forma literaria, unas (pocas) condiciones genéricas: ⁴⁴

- a. Identidad entre el narrador y el héroe de la narración.
- b. Continuidad temporal suficiente como para que aparezcan los rasgos de una vida.
- c. Necesidad de que exista narración (no descripción) de los acontecimientos que se refieren.

44. Cfr. Jean Starobinsky: Psicoanálisis y literatura, Madrid, Taurus, 1970, págs. 65 y 66. La tesis de Starobinsky sobre el estilo de la autobiografía se apoya en la amplia libertad formal del género, o, dicho de otro modo, en su carencia de reglas (tan sólo las características genéricas mencionadas).

Aún con todo, el marco es lo suficientemente amplio como para que resulte difícil establecer una tipología que permita unificar los procedimientos de análisis y valoración. El riesgo de caer en una crítica demasiado descriptiva, monopolizada por la figura del autor o por la aportación documental del texto, se puede evitar en parte si estudiamos las obras del género (tan amplio como se quiera) en su conjunto, considerándolas como distintas piezas temporales en las cuales dichas obras fueron escritas.

Pero este criterio comporta, sin embargo, algunas observaciones acerca del método; si nuestro propósito, como ya hemos dicho, es el de caracterizar el género en un ámbito de realización (peninsular y castellano), ¿cómo sacar del acervo general de los materiales aquellos que necesitamos para nuestra investigación, si no conocemos de antemano cuáles son sus características? Lo que equivale a afirmar que nuestro pretendido método inductivo necesitó de unos principios a partir de los cuales poder trabajar. Dice Umberto Eco en su práctico manual, Come si fa una tesi di laurea,⁴⁵ que la elección del tema supone, en la mayoría de los casos, al mismo tiempo una elección del método. Pues bien, para la confección de este trabajo hemos necesitado de la combinación de ambos (inductivo / deductivo) y si bien el primero nos ha permitido la formulación de unas líneas o tendencias generales, el segundo nos fue muy útil al principio para es-

45. Umberto Eco, Come si fa una tesi di laurea (Bompiani, 1977). Versión cast. de Gedisa, Barcelona, 1982, págs. 27 a 68.

tablecer con un criterio lógico y gnoseológico el concepto mismo de autobiografía.⁴⁶

46. Nos han sido muy útiles las opiniones de Emil Ermatinger en "La ley en la ciencia literaria" (1930), traducido al castellano por F.C.E. (Filosofía de la ciencia literaria, México, 1984, págs. 353 a 400).

1.5. IMPORTANCIA DE LA INICIATIVA EDITORIAL

Otras observaciones nos salen al paso. Al margen de la dificultad —ya mencionada y que comentaremos con amplitud más adelante— de precisar más exactamente la adscripción o la no adscripción al género en cuestión de determinadas obras, cabe señalar la ambigüedad crítica y editorial que se manifiesta en la recepción de obras de contenido autobiográfico, ambigüedad sin duda cultivada por los propios autores, quienes juegan complacientemente con las posibilidades, y la popularidad, que les ofrecen los distintos rótulos: los conceptos que se manejan para incluir dichas obras en un apartado u otro de los catálogos bibliográficos son de una extrema variedad: "Ensayo", "Historia", "No-ficción", "Literatura", "Memorias y recuerdos", "Narrativa", "Biografía", etc.

A esta variedad contribuye, decíamos, la confusión a que se prestan muchos títulos: el término "memorias", por ejemplo, ha llegado a tener un sentido tan vago y amplio que diversos autores lo han utilizado para encabezar obras que muy poco tienen que ver con las memorias, formando combinaciones un tanto extravagantes, como las Memorias de un feto (Margarita Grollero, 1980), Memorias de un asesino genial (Alberto Insúa, 1950), Me-

memorias de un billete de banco (Joaquín Palo, 1968), Memorias de un delincuente español (Alejandro Bellver, 1977), Memorias de un Ford T (Antonio Fraguas, 1963) o las tan celebradas en su tiempo Memorias de un vagón de ferrocarril (Eduardo Zamacois, 1935) o las pícaras Memorias de un somier de Joaquín Belda, y tantas.⁴⁷

Pero también ocurre el fenómeno a la inversa, es decir, la narración autobiográfica presentada como narración novelesca, dadas las innumerables afinidades entre ambos procedimientos.⁴⁸ Eugenio Noel, por citar un caso, proyectaba titular "La novela de la vida de un hombre" su frustrada autobiografía publicada póstumamente como Diario íntimo por decisión de la editorial.

47. Según Georges May, autor de L'autobiographie (París, PUF, 1979), la popularidad del término "memorias" en Francia arranca de 1700, fecha de las Mémoires de d'Artagnan de Courtilz de Sandras, seguidas en 1713 por las Mémoires et aventures d'un homme de qualité, de Prévost. A lo largo del siglo XIX, la historia de la literatura francesa está jalonada de títulos de novelas famosas que comienzan con esta palabra: Mémoires d'un touriste (Stendhal, 1838), Mémoires d'un veuf (Verlaine, 1886), Mémoires d'un diable (Soulié, 1837-1838) y naturalmente la archiconocida obra de la condesa de Ségur, Sophie Rostopchine: Mémoires d'un petit âne.

48. Hasta el extremo de que Jean Hytier destacaba, en un coloquio de 1967 sobre biografía y novela, cómo el comienzo de David Copperfield se parece al de Poesía y verdad, o qué fácil resultaría tomar la narración que hace George Sand de su primer recuerdo en Historia de mi vida, como el fragmento de una novela sobre la infancia (en "Le roman de l'individu et la biographie", Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises, núm. 19, marzo de 1967, págs. 91-92).

Y nos queda una última cuestión. El dominio literario que abarca nuestro estudio parte, no de las obras escritas en el intervalo de unos años, de 1939 a 1975, sino de su publicación durante ese período de tiempo: es el punto de vista de la recepción el que consideraremos como condicionante en la formación del corpus y ello parece inevitable a raíz del ensayo canónico de Philippe Lejeune acerca de la autobiografía,⁴⁹ libro en el que se propone la tesis del "pacto autobiográfico" (término acuñado por el crítico francés tras una serie de deslindes lingüísticos y retóricos). Lejeune alude con dicha tesis al tipo de convención especial que da cuenta de la situación de lectura y escritura peculiar que supone la autobiografía y ve esa convención autor-lector como elemento indispensable para una definición viable de la misma: "es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, un acto contractual históricamente variable".⁵⁰

49. Cfr. Philippe Lejeune: Le pacte autobiographique, op. cit., en especial el primer capítulo.

50. Léanse las aportaciones de Hans-Robert Jauss en "Littérature médiévale et théorie des genres", POETIQUE, 1970, núm. 1, donde considera que reconstruir la historia de los géneros literarios supone "estudiar el proceso temporal del establecimiento y la modificación continua del horizonte de expectativas" del lector (cit. pág. 79, traducimos del original). Y en la misma línea crítica están: S/Z de Roland Barthes (1970); L'Opera aperta de Umberto Eco (1962) y el libro de Walter Slatoff: With Respect to Readers: Dimensions of Literary Response, Ithaca, Cornell University Press, 1970 y del cual entresacamos el siguiente párrafo, en el cual Slatoff se enfrenta a "la tendencia de la mayor parte de los esteticistas y críticos a hablar como si sólo existieran dos clases de lectores: el absolutamente particular, ser humano individual con todos sus prejuicios, carácter, historia personal, conocimiento, necesidades y ansiedades, que ex-

Para Lejeune lo que impide que se confunda una autobiografía y una novela no son sólo aspectos concretos del texto —que bien pueden coincidir totalmente—, ni el hecho de que el autobiógrafo sea siempre sincero y verídico con respecto al relato, lo cual como sabemos es imposible: sino el hecho de que el autobiógrafo afirme su sinceridad y su intención de decir la verdad, aun cuando sus promesas no sean más que una ilusión carente de futuro.

La actitud del lector, admitámoslo, es distinta en uno y otro caso: si no se afirma la identidad entre el autor, el narrador y el protagonista (caso de la ficción), el lector intentará establecer semejanzas entre ellos, a pesar del autor. Si la identidad queda afirmada, como así ocurre en la narración autobiográfica, éste tenderá a buscar las diferencias, los errores, las deformaciones en que ha incurrido el autobiógrafo y que le permiten desautorizar tal identidad. En definitiva, frente a un relato de carácter autobiográfico, la actitud del lector a menudo tiene algo de policial, dejándose llevar en su lectura por una tendencia a convertirse en detective y buscando, en suma, la ruptura del contrato previamente establecido. Sostiene Lejeune que así es

perimenta la obra de arte en términos exclusivamente "personales", y el lector ideal o universal cuya respuesta es impersonal y estética. La mayor parte de los lectores de hecho, excepto los más ingenuos, creo, se transforman, mientras leen, en seres situados en algún lugar entre estos extremos. Aprenden así a soportar muchas de las situaciones particulares, condicionantes e idiosincrasias que les ayudan a definirse en las cosas de cada día" (cit. pág. 54, traducimos del original. El subrayado es nuestro).

como nació el mito de que la novela es más "auténtica" que la autobiografía o las memorias, porque siempre se encuentra más verdadero y profundo aquello que uno ha creído descubrir con dificultad, a través del texto, que lo que, desde un principio, se nos ofrece abiertamente.

En este sentido, el de valorar positivamente la participación del lector y considerar su respuesta como decisiva en los estudios de teoría literaria, Lejeune se sitúa en la corriente de especialistas que han coincidido en otorgar al lector un papel principal, tanto en la discusión teórica, como en la clasificación e interpretación de las obras literarias.⁵¹

Paul Valéry juzgaba que era el lector, con su formación y sus fluctuaciones, antes que el autor, el verdadero protagonista de la historia de la literatura⁵² y Jorge Guillén lo matizaba al afirmar que "nada es el autor sin el buen lector". Lógicamente, la cita de Valéry no puede más que interpretarse de manera indirecta. Para

51. Josep Murgades, en un artículo del 74, señalaba el fin de la guerra del 14 y el progresivo acceso de las masas —hasta entonces marginadas en los asuntos públicos de las sociedades occidentales— como un fenómeno que provoca, en el ámbito cultural, la creación de un nuevo público lector inclinado hacia un tipo de obras que —desde perspectivas históricas, sociológicas e ideológicas— le permitan explicarse los motivos de los importantes cambios históricos que le ha tocado vivir. Se puede hablar, entonces, de una consolidación de géneros tales como el ensayo o las memorias (en "Sobre memòries i dietaris: intent de caracterització d'un gènere", art. publicado en ELS MARGES, núm. 1, mayo de 1974, pág. 114).

52. Paul Valéry, Cahiers, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, vol. II, 1974, pág. 1167.

nosotros significa tener en cuenta el juego de expectativas y convenciones manifestadas por el lector, así como los juicios de valor que éste emite en función de aquellas. Pero de ningún modo podemos subestimar su influencia, tratándose de un género literario que goza de tanto predicamento entre el público europeo y americano: las estadísticas de librería en Francia, por ejemplo, lo colocan a la cabeza de ventas de libros: "los libros que mejor se venden, con las novelas, son las obras de carácter autobiográfico" dice Vassilis Alexakis.⁵³ Y en España, ante nuestra demanda de noticias, todos los libreros consultados coincidieron en afirmar la facilidad de venta de este tipo de libros, dado que dispone de un público lector que muestra gran fidelidad a sus preferencias literarias.

Dicho de otro modo, como cantaba cierta tonadillera... "del por qué de este por qué la gente quiere enterarse". Sin embargo, puestos en contacto con los semanarios de mayor difusión en el país ninguno de ellos pareció muy convencido de que, efectivamente, las memorias de famosos tengan un interés real para el público lector, interés que como es natural estará en función del personaje que las escribe, de la amenidad del relato,... En cambio, desempeñan un papel importante en la venta de una revista porque aumentan el nivel de competencia, ya

53. Vassilis Alexakis en "Les succès de l'année", LE MONDE, 24 de abril de 1977, pág. 21.

de por sí en auge constante, entre las distintas publicaciones. Son un factor de rivalidad que, en último extremo, halaga al público, el cual suele agradecer mediante la adquisición de un ejemplar los supuestos esfuerzos periodísticos que hace una revista por obtener la exclusiva de unas confesiones "famosas".

¿Es una moda de nuestra época? Más que moda "es una adicción", comentaba recientemente Rosa Montero refiriéndose a la ola de autobiografías y memorias que nos invade:⁵⁴ directores de cine o de teatro, escritores, políticos, médicos, científicos, viudas de algún personaje famoso, presos ilustres, funcionarios franquistas de alto rango y, muy especialmente, actrices y cantantes, se entregan a su confección con verdadero entusiasmo. Aunque muchas de ellas, en realidad, están escritas por profesionales anónimos cuya misión consiste en ordenar y "aliñar", pero también en inventar si el caso lo requiere, un material en bruto (frecuentemente obtenido mediante la grabación de unas cintas magnetofónicas), hasta lograr un producto final de cierto interés anecdótico y picante. Son "negros" disimulados tras un firmante famoso cuyo papel se limita, las más de las veces, a un sucinto relato oral registrado en dichas cintas y a una

54. EL PAÍS Semanal dedicó un amplio reportaje, en marzo de 1984, a las vidas y memorias de los famosos: "El recuerdo de la farándula", artículo de Rosa Montero: "El eco del pasado", pág. 16 y ss. (EL PAÍS, 11 de marzo de 1974, Suplemento semanal).

supervisión de las páginas autobiográficas, una vez concluido el trabajo.⁵⁵

Como vemos, el arraigamiento autobiográfico en nuestra sociedad, implica un juego de expectativas y convenciones colectivas que afecta a públicos muy distintos: desde un público de tipo intelectual, minoritario, que lee tan sólo determinadas obras autobiográficas —bien sea por su interés artístico y creativo, bien por su valor biográfico y documental, según los casos— hasta un público amplísimo, social, que consume literatura autobiográfica de escaso valor (de hecho es subliteratura); obedeciendo exclusivamente al impulso —perfectamente natural, por otra parte— de la curiosidad por lo ajeno. Cabe decirlo de otro modo. La escritura autobiográfica oscilará entre dos extremos: el de su carácter gratuito, profundamente comprometido, y abocado a la desaparición, en aquellos escritores que, con la muerte en los talones, escriben su historia buscando diferir un destino inaplazable; y, en el otro extremo, su rentabilidad financiera. En esta tensión entre ambas posibilidades,

55. Los "transcriptores" son una constante de este tipo de relatos: Hebrero San Martín, Agustín Triasasoss, J.M. Martí Gómez, Rosa de la Vega, etc. y su protagonismo es siempre muy escaso, con la excepción quizá de Tico Medina, preferido de los famosos para la redacción de sus memorias (es también el que goza de un mayor prestigio en su estilo).

En cuanto los problemas suscitados por las "colaboraciones autobiográficas" véase el último libro de Lejeune: Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias, París, Seuil, 1980 (en especial el cap.: "Qui est l'auteur?").

las escrituras autobiográficas encuentran su lugar, oscilante entre la seriedad y la frivolidad, la sensatez y el disparate, la prudencia y el chismorreo. Pues bien, en este juego de expectativas y convenciones cabe destacar la figura intermediaria pero decisiva del editor. La iniciativa editorial adopta también formas diversas, todas igualmente relevantes: en algunos casos, supone el estímulo inicial para la redacción de unas memorias (como se apresuran a subrayar muchos escritores en las páginas prologales de sus obras); en otros, tal iniciativa se traduce en la capitalización de la muerte, por ejemplo, de un hombre de prestigio (o simplemente conocido del público) mediante la publicación de sus memorias póstumas, más o menos fieles al espíritu de los manuscritos existentes.⁵⁶

Por último, subrayemos los lanzamientos de colecciones —y aquí la iniciativa editorial es absoluta— que bajo la rúbrica de "memorias", "autobiografía" o similares aparecen periódicamente en el mercado. Son fórmulas que determinan tanto la producción autobiográfica como la demanda de la misma. Gracias a la "colección" el editor se asegura un público de compradores-lectores a los cuales garantiza la conformidad del producto con ciertas condiciones (eso depende del tipo de colección) explotando o suscitando en ellos las actitudes de lectura.

56. Un simple vistazo a la bibliografía de trabajo da pie a múltiples reflexiones acerca de las posibles maniobras editoriales en torno a los manuscritos de carácter autobiográfico de un escritor, a su muerte (¿Las memorias de Cansinos-Asséns? Por ejemplo).

deseadas. Por otra parte, y es lo más estimulante, la colección incita a los autores a responder a la demanda de una forma tradicional o innovadora, según y como, siendo así una fuente de renovación del género.

Nuestro mercado editorial ofrece abundantes ejemplos de tales iniciativas, surgidas en su mayoría en la década de los 70/80 (y no sólo en España, sino también en Francia, Italia, Alemania, Suiza, Australia,...) hasta constituir un llamativo síntoma de esos años. Veamos algunos de ellos, sin ánimo de ser exhaustivos, ni siquiera ordenados en la exposición. Un comentario, simplemente.

a. Las colecciones "Espejo de España" y "Documento", ambas de la editorial Planeta, han publicado hasta el momento buena parte de los relatos testimoniales y libros de memorias de políticos, militares o personajes célebres de nuestro país. También la serie "Biografías y Memorias" de la casa editora Plaza y Janés está interesada en el mismo tipo de textos.

b. La publicación de memorias de famosos, "por entregas", en los semanarios de mayor difusión del país (con tiradas que alcanzan los 750.000 ejemplares en el caso de ¡HOLA!) tales como SEMANA, ¡HOLA!, DIEZ MINUTOS, GARBO, LECTURAS,... De la ingente publicación que atesta los quioscos desde 1982⁵⁷ destacaríamos, si ello fuera me-

57. Año en que se publicaron las memorias de Augusto Algueró en la

nester, las de mayor popularidad: las memorias de Lucía Bosé, Lola Flores, Luis Miguel Dominguín, Sara Montiel, las memorias "calientes" de Marujita Díaz, Paquita Rico o las recientes de Celia Gámez (que, por cierto, fueron todo un fracaso comercial).

En todas, incluso las más misteriosas, se transparenta un mundo común, el retrato borroso de una época. Se advierte además, con algo de dolor, que la conducta de esas mujeres, mayormente, en los años difíciles de la postguerra (en los cuales ellas representaron la encarnación de la España pinturera) se debió en gran medida a su ambición, incluso a su delirio, por triunfar. Pero también a su inconsciencia de la situación política del país, de los mecanismos de un régimen al que le convenía favorecer el adocenamiento artístico y, sobre todo, debido al hambre: en las memorias de las "folklóricas" es patente la marginación social que vivían sus protagonistas antes de alcanzar el éxito. Por lo demás, en sus memorias, unas veces se cubren, otras se descubren y casi siempre se recubren pero... como dijo Maruja Torres en cierta ocasión la pena de la Lirio no ha sabido contarla nadie, porque "la verdá del cuento, ay Señor de mi tormento, la saben la Lirio y Dios".

pionera (en estas ideas) revista SEMANA: "Mi vida con la música, con Carmen Sevilla y con otras mujeres"; y que provocaron la inmediata réplica de Carmen Sevilla: "Yo, en cuerpo y alma" (también en SEMANA / 1983). A partir de entonces se desató la compraventa de recuerdos. Maruja Torres opina sobre el fenómeno: "alguien rasgó la veda de la intimidad de las folklóricas, les puso un precio y un tope en capítulos, y ellas se echaron como locas, rendidas por la propia vanidad, a la boca del lebrél" (en EL PAÍS ya citado, véase n. 54).

c. En las secciones explícitamente dedicadas a la evocación y el testimonio en periódicos y semanarios. LA VANGUARDIA por ejemplo publicó un espacio semanal de carácter autobiográfico y titulado; "Crónica de mi tiempo" (años 1983/84) a cargo de intelectuales, escritores y profesionales de prestigio.

d. Un caso excepcional, por el rigor y la homogeneidad que manifestó en conjunto fue la sección "Autobiografía" aparecida a lo largo de 1981 en la revista mensual TRIUNFO (última época)⁵⁸ y cuyos propósitos —al inaugurar esta nueva y magnífica sección— quedaban sucintamente expresados en la siguiente nota editorial:

"España, donde todo el mundo habla de sí mismo, es país de escasos autobiógrafos, muy parco en memorialistas. Se ha vivido, sin embargo, mucho en las últimas décadas, y la historia ha repercutido con fuerza sobre todos nosotros. Poco espacio puede ofrecer una revista para el desarrollo de una autobiografía; pero nosotros creemos que con esa consideración se puede reflexionar sobre lo vivido, y sobre la circunstancia. Esta sección que comienza hoy tiene ese propósito."⁵⁹

58. Véase apéndice núm. 5.

59. TRIUNFO, enero de 1981, pág. 75. El subrayado es nuestro.

En efecto, una vez satisfechas las condiciones generales ya mencionadas, identidad entre autor y narrador, continuidad temporal y narración (no descripción) de los acontecimientos, al autobiógrafo es muy libre de desarrollar su relato en varios volúmenes o limitarlo a unas páginas, tal como queda expresado en la cita. Es más, creemos que, en algunos casos, la implicación autobiográfica lograda en los textos publicados en TRIUNFO es superior a muchas de las memorias y autobiografías al uso.

En total fueron once entregas que solían alcanzar los siete folios. La mayoría de los autores optaron por el relato breve aunque significativo de los sucesos más influyentes en su vida (sobre todo la profesional), esforzándose en subrayar actitudes y comportamientos mantenidos ante ella (en este sentido, unitario y reflexivo, destaca el texto de Gonzalo Torrente Ballester: "Curriculum en cierto modo". Pero tal vez sea de mayor interés anotar el raro equilibrio alcanzado entre la amabilidad propia de una revista de actualidad y el rigor que conlleva todo ensayo de auto-interpretación: de hecho, es la voluntad de estilo común a todos ellos lo que en mayor medida contribuía a su aparente homogeneidad. Nos parecieron excelentes los trabajos de Fernando Fernán Gómez: "El olvido y la memoria", Julio Caro Baroja: "Una vida en tres actos" y Adolfo Marsillach: "La imposibilidad de ser o no ser otro". Este último fue el único en adoptar la tercera persona como forma de expresión, con el propósito, manifiesto, de crear una distancia entre objeto y sujeto, entre el personaje evocado y el prota-

gonista de la evocación. Desde el primer momento, además, se hacen patentes el ingenio, la ironía y también su saber narrativo: "los años del pequeño teatro Windsor de Barcelona fueron muy positivos para él, ya que el empresario tuvo la delicadeza de aliviarle, al mismo tiempo, de los múltiples problemas de su profesión y de su matrimonio".⁶⁰

Cabe consignar que algunos de los autores solicitados para cubrir esta sección se decidieron por la autobiografía "intelectual, en la que domina tanto la rememoración de las influencias y circunstancias que han modelado la actividad profesional como la reflexión teórico-científica. Es el caso del biólogo Faustino Cordón, quien al comienzo de sus "Reflexiones autobiográficas sobre la ciencia" renuncia a extenderse en referencias privadas (en las que, dicho sea de paso, todos se mostrarán muy cautos):

"Ahora bien, en esta nota autobiográfica prescindo de recuerdos de este tipo por pudor y por piedad. De hecho son datos biográficos de otros, aunque del mayor interés para mí."⁶¹

Interesante la idea de Faustino Cordón de que nuestra vida privada está en función de personas y situaciones

60. La misma revista, octubre de 1981, pág. 62.

61. Ibid., marzo/81, pág. 50.

que de ningún modo nos pertenecen.

A medio camino entre unos y otros se encuentra José Luis L. Aranguren con un texto que incluye unos comentarios teóricos del mayor interés sobre el género y a los que tendremos ocasión de referirnos más adelante:

"Buena parte de las páginas de escritores reflexivos, pensadores, son directamente autobiográficas —opina el profesor Aranguren—. Y la totalidad de su obra puede leerse como la objetivación de su autobiográfica aventura intelectual."⁶²

Sin duda, el hablar de uno mismo puede deslizarse en el más gran rodeo aparente y realizarse en las formas más abstractas, las más resueltamente impersonales. De hecho todas, personales o no, buscan dar a su historia, o la de sus ideas, el tiempo de desplegarse, después del fin, antes del fin y con este fin.

62. Ibid., noviembre/81, pág. 55. El subrayado es nuestro.

2. LA LITERATURA DEL YO

2.1. UNA CUESTIÓN DE NOMBRES

En las páginas de la Introducción hemos utilizado sin mayor preocupación los términos "autobiografía", "género autobiográfico", "memorias" o "confesiones" como sinónimos cuya elección obedecía al simple propósito de la variación estilística: eran los preámbulos del trabajo y no veíamos necesaria la precisión terminológica. Pero conviene despedirse de tan alegre procedimiento y matizar en lo sucesivo el contenido léxico, a veces no muy claro, de dichos términos.

Un primer obstáculo para una correcta delimitación proviene de la coincidencia (en castellano y en otras lenguas) del adjetivo "autobiográfico" que califica aquellas manifestaciones de escritura cuyo signo referencial es el propio escritor y también a una de sus más genuinas manifestaciones: la autobiografía. Sin duda la concurrencia no es casual y se apoya en la transparencia semántica del mencionado vocablo que reúne, en su triple raíz griega, las esencias del género. Al objeto de evitar confusiones se suelen utilizar expresiones tales como literatura "personal" o "confesional", expresiones que ya hemos comentado en páginas anteriores, al mencionar un ámbito literario que supera en mucho al género autobiográ-

fico 'strictu sensu'. Los ingleses hablan de "literatura del Yo" (literature of myself) para referirse modestamente y de manera empírica a esta parcela literaria en cuyo interior se pueden caracterizar numerosas orientaciones particulares: diario íntimo, autobiografía, memorias, epistolarios, ... Nos parece adecuada e iluminadora la expresión, de modo que la utilizaremos a menudo cuando el ámbito de referencia incluya todas esas ramificaciones tipológicas mencionadas.

Bien es verdad que el creador literario, sea cual fuere la forma elegida para comunicarse, pone siempre de manifiesto aspectos, fragmentos más o menos extensos de su yo. Toda literatura es pues literatura del YO: nuestra vida es, como sabemos, una inmejorable fuente de escritura; eso es algo que se ha mantenido desde siempre y remonta la tradición autobiográfica a los orígenes del hombre y de la cultura. Pero es preciso hacer una distinción, al modo aristotélico, entre la potencia autobiográfica y el acto de autobiografía: entre ambas se configura la estructura de la expresión del Yo. De ahí que podamos afirmar que el hombre, cualquier hombre, vive con ese potencial autobiográfico que en realidad le define, puesto que le es consubstancial, y que manifiesta de muy diversos modos, en la vida tanto como en las obras. (si las hay). El ser humano practica constantemente el ejercicio de la autobiografía: habla de sí mismo en las cartas que escribe, en las conversaciones que sostiene y en los créditos que solicita. Habla de sí, desde luego, con los amores que le animan o cuando un dolor le aqueja.¹ Pero sólo unos po-

1. De ahí viene la importancia del cultivo de la expresión personal. En las universidades norteamericanas se hace especial énfasis en

cos emprenden un acto de escritura encaminado a descubrir la mismidad (concepto que surge en la medida en que el yo se hace a sí mismo) convirtiéndola en sujeto de la acción, en argumento de la obra.

La literatura del Yo atiende al conjunto de esos actos de escritura en los que el autor se enfrenta explícitamente con su experiencia para descubrir después en qué medida sus vivencias conectan con las de otros y, en definitiva, con el lector. Claro que abundan las interpretaciones y las ambigüedades en la aplicación de dichos

esta forma de escritura, hasta el punto de que Richard G. Lillard confeccionó una divertida lista de "cualidades" que hay que respetar y "defectos" que conviene evitar en la redacción de una autobiografía; la lista iba dirigida a sus estudiantes ya versados en la práctica de ejercicios autobiográficos (American Life in Autobiography: a descriptive guide, Stanford University Press, 1956, págs. 6 a 13). Para Lillard los diez pecados capitales de la autobiografía serían:

1. Escritura estereotipada
2. Abuso de anécdotas
3. Reconstrucciones detalladas y poco verosímiles de escenas y diálogos
4. Inserción de elementos no elaborados del diario íntimo
5. Catálogo de padres y ascendentes familiares al comienzo del libro
6. Relatos minuciosos de viajes
7. Recuerdos de juventud que carezcan de pertinencia dentro del relato
8. Enumeración de nombres propios
9. Relatos demasiado rápidos
10. Disfrazar la verdad

"Ad absurdum", sólo señala Lillard siete virtudes:

- a. Tristeza
- b. Reconocimiento de los propios errores y fracasos
- c. Comunicación efectiva con el lector desde el principio
- d. Detalles originales y característicos de la época o de la personalidad
- e. Punto de vista coherente, al servicio de una nueva visión
- f. Marco de referencia personal dentro de la historia
- g. Impresión de progresión o de cambio

conceptos y no habrá más remedio que oponer escrituras próximas (como la autobiografía con respecto a la novela autobiográfica) y reunir asimismo obras relativamente diferentes. Por esta razón los términos aristotélicos nos parecen los más acertados: el acto denota la realidad desplegada (explícita decíamos) mientras que la potencia alude a la facultad, siempre viva en el hombre, para producirlo.

2.2. ESTRUCTURA DEL ÁMBITO LITERARIO AUTOBIOGRÁFICO

2.2.1. Análisis sémico

Comparar una jirafa con un rastrillo no será lo primero que se nos ocurra. Según Bernard Pottier² el punto de partida de un análisis lingüístico debe ser un conjunto de elementos que presenten el máximo de afinidades, de ese modo las diferencias serán tanto más significativas.

En fonología, no se empieza por estudiar las diferencias entre los fonemas /p/ y /x/, sino las de un conjunto, {p, b, m}, por ejemplo, dentro del cual se pueda caracterizar cada uno de los elementos por la presencia o la ausencia de un cierto número de rasgos:

	p	b	m
sonoridad	-	+	+
labialidad	+	+	+
nasalidad	-	-	+
oclusión bucal	+	+	+

Cada rasgo reconocido como distintivo o pertinente en un conjunto dado es un fema. El conjunto de los femas que definen un fonema es el femema: así, el fonema /p/ tiene como femema el conjunto de los femas {no-sonoro, labial, no-nasal, oclusivo}.

$$\text{femema} = \{\text{fema}^1, \text{fema}^2, \dots, \text{fema}^n\}$$

2. Bernard Pottier, Lingüística General. Teoría y descripción (1974), Madrid, Gredos, 1977. En nuestra opinión, es un manual de descripción lingüística ejemplar porque no se limita a señalar, para cada palabra, a qué otras palabras de su misma región léxica se opone (como hizo Trier) sino que profundiza en esta oposición y decide que las diferencias mínimas entre una pareja de palabras proviene de la oposición de dos átomos semánticos llamados semas. Nos ha sido de especial utilidad el tercer capítulo ("La sustancia del significado"), págs. 61 a 271 (passim). Pero la combinatoria semántica ha sido también estudiada por Hjelmslev, Greimas,...

Si en la palabra 'pata' sustituimos el fonema 'p' por el fonema 'b' nos hallamos ante una palabra distinta de la anterior.

De la intersección de los fonemas de la serie {p, b, m,} se tiene un archifemema, que define un archifonema:

$$\text{femema}^{(p)}, \text{femema}^{(b)}, \text{femema}^{(m)} = \text{archifonema}$$

De modo análogo, las unidades significativas mínimas (palabras o morfemas) suelen tener un contenido semántico complejo y el análisis en unidades semánticas más simples puede basarse en consideraciones estrictamente lingüísticas. Basta aplicar al ámbito del sentido el método de la conmutación que los fonólogos aplican al ámbito del sonido. Si la fonología ve dos unidades: /m/, /i/ en el morfema 'mi', es porque cada unidad puede reemplazarse por otra y ambas sustituciones predicen una diferencia de sentido (se tiene por ejemplo 'si' y 'me'). La misma conmutación puede aplicarse al contenido de los morfemas. Se dirá así que el verbo desear contiene, entre otras, las unidades semánticas "ausencia" y "bueno"; en efecto, si se reemplaza "bueno" por "malo", la significación obtenida debería expresarse mediante otro verbo, a veces, por ejemplo, mediante temer; y si se reemplaza "ausencia" por "presencia" la significación resultante se parece a la de apreciar. Las unidades aisladas de ese modo, aunque sean elementos del significado de desear no puede considerarse como significativos, puesto que no hay significante que les corresponda (si bien pueden encontrarse en la lengua palabras para describirlas aproximadamente, por ejemplo, las utilizadas entre comillas, pero el modo de presencia de esas unidades en el verbo desear es

independiente de dichas palabras). Pottier habla de semas (en inglés el término más frecuente es semantic feature).

Y la busca de esas unidades recibe el nombre de análisis semántico; su método consiste ante todo en la comparación de palabras y no hace sino perfeccionar el método más antiguo de los campos semánticos (de Jost Trier).

Pues bien, supongamos que la literatura autobiográfica constituye un campo semántico, caracterizado por un conjunto de procedimientos dominantes y subdividido en diversas formas de realización o tipos que diría Tomachevski.³ De ser así, se puede aplicar un método de análisis similar al que se aplica en el dominio fonológico. Teniendo pues como modelo dicho análisis y siguiendo en lo posible la terminología de Pottier vamos a estudiar esta posibilidad de establecer la red de relaciones que conforma el ámbito de la literatura autobiográfica o literatura del Yo.

Aventuremos para ello un cierto número de preguntas a las que se debe responder con sí (+), no (-) o indiferente (~):

3. Boris Tomachevski, Théorie de la littérature, París, 1965. De especial interés, el capítulo III, "Les genres littéraires", aunque los planteamientos de Tomachevski adolezcan ahora de una excesiva simplicidad.

	autobio- grafías	memorias	diarios	cartas
escritura	+	+	+	+
subjetividad				
yo real	+	+	+	+
propia vida	+	±	+	±
mundo exterior	±	+	±	+
destinatario (interno)	-	-	-	+
punto de vista retrospectivo	+	+	-	-
continuidad temporal	+	+	-	-
verdad de sentido	+	-	-	-
atomismo de los hechos.	-	+	+	±
fragmentación				
intención ejemplar o moralizante	±	~	-	±
más de n páginas	~	~	~	~

Las respuestas dadas suponen una situación comunicativa denotativa. Es evidente que —ya sea por juego o por transferencia— se puede responder que sí a todo, pero se trata entonces de la actualización de un virtuemá (Pottier 1974); de ese modo, podemos decir que un diario es una carta que uno se escribe a sí mismo o bien que la presencia del rasgo /destinatario/ es forzosa en el acto literario, o..., o...

Rechazaremos en adelante el rasgo /más de n páginas/ porque no desempeña función distintiva alguna en la opción de ninguno de los cuatro términos analizados. La existencia de rasgos comunes justifica, sin embargo, la legitimidad del conjunto (es decir, la afinidad sentida entre los elementos que lo integran). En este aspecto, los rasgos estables de /escritura/, /subjetividad/ y /yo referencial/ confirman lo que ya sabíamos: la presencia de unos procedimientos comunes y dominantes en el ámbito de la literatura autobiográfica.

Los rasgos /mundo exterior/, /propia vida/, /destinatario/, /retrospección/, /continuidad temporal/ y /unidad de sentido/ son suficientes para distinguir las combinatorias de cada respuesta. Algún rasgo, como /atomismo de los hechos/, permite matizar diferencias entre los distintos sememas, entre el diario y los epistolarios, por ejemplo: en el primero es característico que lo relatado no se coordine en estructura, sino que presente el carácter atómico y fragmentario que también tienen los hechos en las memorias (sujetos los hechos como están a la ley de asociación de ideas); y no la unidad de sentido que tienen los hechos autobiográficos. En las cartas, el rasgo no es distintivo, aunque sí pertinente: en ocasiones leemos epistolarios de una sorprendente homogeneidad temática.

Con el rasgo /destinatario/ nos referimos específicamente a la existencia de un receptor interno de la obra, característico de las cartas, en cuanto que modifica la voz del narrador y condiciona la forma y las estrategias del relato: la carta quiere llegar a un lector concreto al que afectar y conmover. Pero es evidente que el destinatario externo (el lector, el público) es la aspira-

ción de toda obra literaria; aún más patente, si cabe, en autobiografías y memorias: obras todas que aspiran a trascender la vida personal de sus autores y ponerla en conocimiento de otros; presuponen la existencia de un lector, pero este lector no se ve implicado en la acción (aunque en cierto modo en todas se reclame su juicio).⁴

Muchos de los autobiógrafos están convencidos de su ascenso a la posteridad: Friedrich Hebbel (poeta alemán, 1813-1863) inició en 1835 sus Tagebücher —"reflexiones sobre el mundo, la vida y los libros, y más especialmente sobre sí mismo, a manera de diario"—, cuya primera frase es famosa:

4. Jacques Chocheyras, en "La place du journal intime dans une typologie linguistique des formes littéraires", propuso definir todas las formas literarias conocidas en función del eje personal, del eje temporal y de la conjunción de ambos, de acuerdo con el siguiente esquema:

2 o más primeras personas y 2 o más segundas personas del singular o del plural	DIÁLOGO DRAMA	CORRESPONDENCIA "a dos voces"	NOVELA EPISTOLAR	
1 primera persona y/o 1 o más segundas personas del singular o del plural	POESÍA LÍRICA	CARTAS CORRESPONDENCIA "a una voz"	CORRESPONDENCIA	
1 primera persona del singular (o plural con exclusión de la segunda	DIARIO ÍNTIMO confidencia	CUADERNO DE BITÁCORA confesión	DIARIO DE VIAJE Memorias confesiones	{ recuerdos }
	Presente o futuro	Pasado compuesto (prét perf)	Pasado simple (prét indef)	Imperfecto

(En las Actes du Colloque Interuniversitaire "Le Journal intime et ses formes littéraires", septiembre 1975, al cuidado de V. del Litto, Genève, Librairie Droz, 1978, págs. 225 a 232).

"Doy comienzo a este cuaderno, no para que me lo agradezca mi futuro biógrafo, a pesar de que mi perspectiva de inmortalidad me asegura que habré de tenerlo".⁵

(Cabe añadir que Hebbel tuvo su biógrafo, fue Richard Maria Werner, quien al pie de la citada frase incluyó la siguiente nota: "Trátase, manifiestamente, de una ironía y no de la orgullosa certeza de la inmortalidad, como generalmente se piensa", demostrando así no entender muy bien la personalidad de Hebbel ni los avatares de su existencia).

En este caso, el proyectado biógrafo viene a ser un destinatario intermedio (un poco como el sujeto receptor de las dedicatorias) entre el interno a la obra, propio de la epístola, y el externo de siempre.

El rasgo /intención ejemplar o moralizante/ responde al más antiguo y tradicional de los motivos autobiográficos,⁶ aunque en la actualidad el rasgo viene, si viene, por añadidura, y abre la vía a la comparación con otras formas afines (pero no consolidadas, más allá de la difu-

-
5. Y en Hebbel hallamos también un claro ejemplo del escritor que nació para monologuista: habla mejor cuando no se preocupa para nada de los oyentes (de ahí que el extenso Diario que compuso ofrezca un mayor interés que no su teatro).
 6. Las Confesiones de San Agustín iniciaron el empleo didáctico de la primera persona. Con esta obra se predisponía al que leyere a interpretar la autobiografía "que se propone edificar al lector exponiendo los yerros propios" a la vez que glosándolos y convirtiéndolos en etapas de una conversión.

sión de un término que hizo fortuna)⁷ como las confesiones, o autobiografía espiritual que siempre son por su exhibición impúdica del alma. De cualquier modo, la voluntad ejemplar, edificante, tiene —como rasgo— mayor importancia en la literatura autobiográfica anglosajona, quizá influida por el puritanismo moral de su religión protestante.

Cada rasgo semántico considerado como distintivo o pertinente en relación a un conjunto es un sema. El conjunto de los semas que caracterizan a un morfema es el semema: {sema¹, sema², ... semaⁿ}. El semema viene a ser algo así como la sustancia del significado que contiene los rasgos esenciales de la cosa en sí que designa la palabra. El semema de 'autobiografía' sería pues:

autobiografía {escrito que un yo que existe hace de su vida pasada}

Implícitos quedan los rasgos de /continuidad temporal/, /unidad de sentido/ y /carácter retrospectivo/ que habrá,

7. Aunque Northrop Frye proponga el vocablo 'confesión' en su clasificación de las formas de ficción en prosa, articuladas alrededor de las oposiciones intelectual/personal e introvertido/extrovertido, pensamos que su aplicación no queda suficientemente explicada:

	intelectual	personal
introvertido	confesión	'romance'
extrovertido	'anatomía'	novela

Véase Anatomie de la critique, de N. Frye, París, Gallimard, 1969, págs. 368 a 383.

sin embargo, que hacer manifiestos si nos conviene distinguir entre la autobiografía y el diario, por caso.

Idéntico razonamiento nos permite continuar estableciendo semejanzas y diferencias: si añadimos los rasgos /narración/ y /descripción/ podremos distinguir entre autobiografía y autorretrato,... En ese caso el semema de 'autobiografía' tendría un sema más, por lo menos.

Si se hace la intersección de los sememas de una serie, se tiene un archisemema al que puede corresponder en la lengua un signo caracterizado por esa misma sustancia:

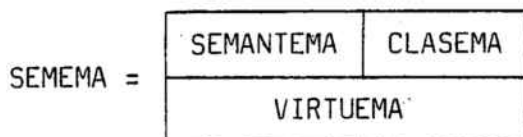
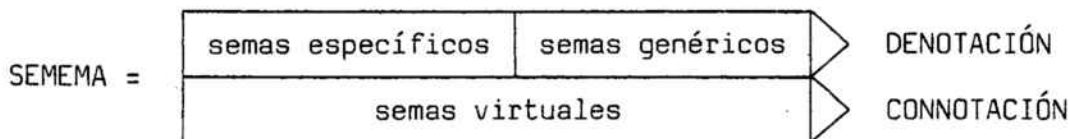
$$\text{semema}^1 \cap \text{semema}^2 \cap \text{semema}^3 \cap \text{semema}^4 = \text{archisemema}$$

En nuestro caso, hay una coincidencia nominal (o isosemia léxica) entre el archisemema AUTOBIOGRAFÍA (formado por intersección de los distintos sememas del campo y con unos semas estables) y uno de los semas que lo integran. Dicha coincidencia ha favorecido, como ya hemos comentado en alguna ocasión, innumerables situaciones comunicativas anfibológicas, reflejo de una tan vieja como interesante confusión. Así, al hablar del "género autobiográfico" se suelen obviar las pertinentes distinciones: Nos referimos al conjunto de autobiografías estrictamente dichas o, por el contrario, estamos pensando en un dominio más vasto que agrupa a toda aquella escritura cuyo signo referencial, el objeto de la cual, es el propio autor. Hay concomitancias entre ambas, desde luego, de lo contrario no se organizarían en un mismo campo, pero también hay diferencias y son estas últimas las que nos permiten ordenar el conjunto.

En nuestra opinión, cada uno de los sememas menciona-

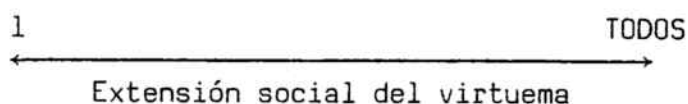
dos en el cuadro sinóptico constituye un género literario y el conjunto de los cuatro conforma un dominio creativo fuertemente caracterizado. Fuera del mismo quedan la biografía y la crónica en cuanto carecen de alguno de los semas estables o genéricos del campo: no hay coincidencia, no es uno mismo quien escribe sobre sí o siendo él simplemente el eje vertebrador del relato, en la crónica. Pero la escritura no es subjetiva en esta última, dada la innegable vocación histórica y documental de este género característico de la Edad Media y cuya evolución —es decir, una mayor presencia de la individualidad del autor en el texto— ocasionará más adelante el surgimiento del diario íntimo.

La sustancia del morfema es su semema, o reunión de los semas distintivos en un conjunto dado y distribuidos según el siguiente esquema:

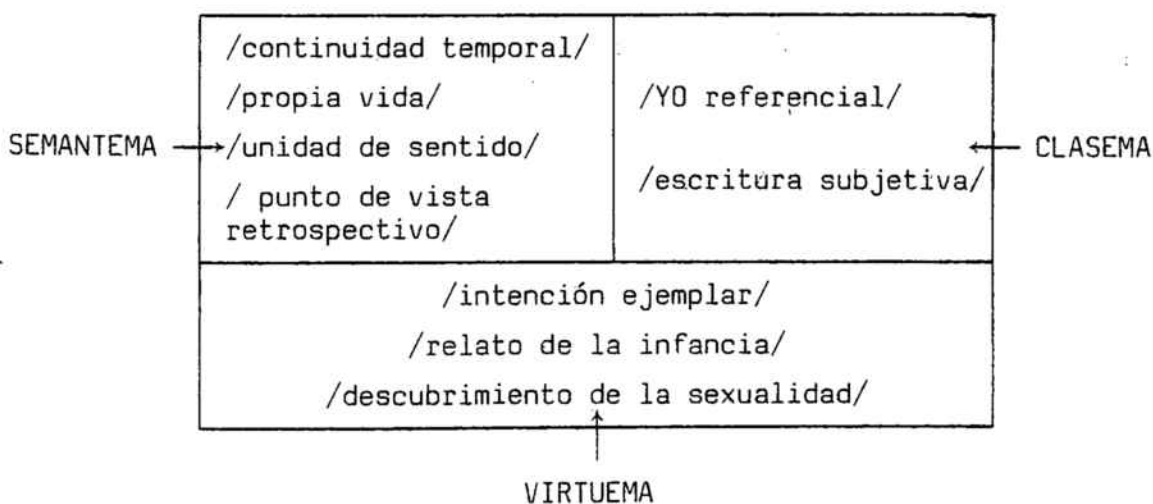


Así, el semantema está constituido por el conjunto de los semas específicos de cada uno de los semas de un campo léxico; el clasema viene definido por la existencia de los semas genéricos o estables, comunes a todos los sememas del campo. Por último, el virtuema representa la parte connotativa del semema, aquella que depende de las experiencias socio-culturales de los hablantes. Según

Pottier,⁸ es virtual todo elemento que se halla latente en la memoria asociativa de los hablantes, y cuya actualización depende de los factores variables de las circunstancias de comunicación. De todo ello se deduce que los semas virtuales son inestables y su extensión social oscilante. La virtualidad puede ser común a todos los individuos de un grupo (por ejemplo, rojo posee el virtúema de "peligro"), o limitada a una parte de él (el Jarama no es tan sólo un río para los aficionados al automóvil), o bien individual:



Atendiendo a estas breves definiciones el semema de 'autobiografía' se distribuirá, según los diversos tipos de semas que agrupa, del siguiente modo:



8. Bernard Pottier, op. cit., pág. 78 y ss.

Las características específicas (o semantemas) de cada uno de los sememas mencionados son fácilmente apreciables si no perdemos de vista el conjunto del campo semántico, es decir si establecemos comparaciones o referencias con los sememas contiguos y parcialmente comunes. Todos ellos coinciden en la cualidad (o triple categoría) autobiográfica; son textos autorreferenciales, por oposición a todas las formas de ficción y al igual que los textos históricos, científicos, oratorios o filosóficos, aportan información sobre una realidad —la vida de quien escribe— exterior al texto. El hablante inmanente en este tipo de textos está subordinado al autor, y éste comprometido a dicho hablante pues ocurre que el autor de tales obras comunica lingüísticamente sus opiniones, deseos, descubrimientos, reflexiones, recuerdos, etc. Las frases de tales textos son auténticas y reales, frases reales del autor (en oposición a las frases auténticas imaginarias de un hablante imaginario, propias de los géneros estrictamente literarios (o poéticos). Estas frases pueden ser, atinadamente, enjuiciadas en su verdad o falsedad, como en su sinceridad o deshonestidad: son reales. Y por ello pueden someterse a una "prueba de verificación" (entendida como confrontación de lo dicho y el referente), aunque tal prueba comportaría enormes dificultades prácticas en el caso particular de la literatura autobiográfica dado que en ella se relata precisamente aquello que sólo el autor de la obra nos puede decir, ahí radica su interés (y también las inevitables decepciones ante lo que no son más que refritos).⁹

9. El caso de la literatura autobiográfica constituye un problema

Vayamos con las diferencias.

muy especial para la teoría literaria, parecido al que representa, por razones similares, el ensayo: en términos platónicos, la literatura es mentira. Entonces ¿Qué significa la 'verdad' pretendida por las obras de carácter autobiográfico? La solución al problema pasa a nuestro entender por un correcto planteamiento de la dialéctica literatura/realidad. Así, los géneros autobiográficos, como también el ensayístico, no son poéticos, es decir, no son estrictamente literarios. Entre ellos y la poesía, por las razones apuntadas y que desarrollaremos, media la diversidad que hay entre lo real y lo imaginario (con todas las coincidencias que se quieran encontrar entre ambos universos, que pueden ser muchas).

La corriente ideológica iniciada por Roman Ingarden, y que seguimos, considera que de igual modo que interpretamos al narrador como un ente de ficción cuya existencia no coincide necesariamente con la del autor, debemos interpretar como ficticios a los restantes componentes del fenómeno literario: así, el lector debe incluirse en este mismo ámbito imaginario, pero también y fundamentalmente, el lenguaje. Sin embargo, se sigue considerando el texto de la obra literaria como el producto de una comunicación auténtica real, lingüística (como frase) cuando lo cierto es que representa una comunicación auténtica pero irreal o imaginaria (o pseudo-frase).

La frase real auténtica puede hacerse presente por sí misma o por medio de un representante. Si contamos a alguien una conversación mantenida con un tercero, y en estilo directo decimos:

—"Él ha dicho: 'Joaquín es amigo mío'".

La frase 'Joaquín es amigo mío' que pronunciamos aquí y ahora como parte de nuestro relato, no es una frase real auténtica, sino la representante de una frase real auténtica de aquel tercero. La frase 'Joaquín es amigo mío' dicha por nosotros, en estilo directo, "hic et nunc", es indudablemente un signo. Pero no es un signo lingüístico porque si lo fuera significaría que Joaquín es amigo nuestro, lo cual no corresponde con el sentido y la intención de lo relatado.

Pues bien, a estas frases reproductoras que parecen frases sin serlo en realidad, las denominamos pseudofrases (Martínez Bonati, 1960) cuya virtud capital es hacer presente una frase auténtica de otra circunstancia comunicativa (ya sea real o imaginaria): comprender la frase representada equivale a imaginar su situación comunicativa, a imaginarla pues en su situación comunicativa. Dichas pseudofrases incluirán no sólo la posibilidad mencionada de

producir (o escribir) frases que no son tales, sino representantes de auténticas frases; también permitirán poner en el ámbito de la comunicación frases imaginarias. Ésto es, frases auténticas pero cuyo contexto y situación son imaginarios.

Aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles en general un sentido, es la convención fundamental de la literatura como experiencia humana.

No es éste, sin embargo, el caso del ensayo o de los géneros autobiográficos. En ellos, lo expresado es, fuere sincero o no, documento de su ser y actuar en cuanto que acto lingüístico, es decir, manifestación comunicativo-lingüística de su ser. En otras palabras, lo dicho de ese modo va en serio y vincula lo manifestado (el texto) al sujeto que formuló tal manifestación. Por el contrario, si hablamos y el hablar es un juego (irónico o no), no nos comunicamos lingüísticamente, comunicamos lenguaje, hacemos en definitiva literatura.

De los oradores, periodistas, ensayistas o autobiógrafos cabe decir que, en ocasiones, usan máscaras literarias, hablantes ficticios de simulación. Pero no tiene sentido estricto, en cambio, decir lo mismo de un 'poeta' en cuanto tal (F. Martínez Bonati, La estructura de la obra literaria).

2.3. LAS MEMORIAS: ¿UN PROYECTO HISTORIOGRÁFICO?
¿UN PROYECTO AUTOBIOGRÁFICO?

Del latín MEMOR, la palabra "memorias" (no siempre en plural) pasó fácilmente al castellano muchos siglos antes de que lo hiciera el cultismo "autobiografía" y con ella se designa desde antiguo una amplia gama de obras muy dispares: ¿Qué hay de común —nos preguntamos— entre las obras de Corpus Barga, José María de Areilza, Jacinto Benavente o Miguel Mihura, por citar sólo algunos ejemplos próximos en el tiempo, para que todas ellas se presenten bajo el mismo epígrafe?

Las memorias constituyen el relato de los hechos más importantes de una vida o de una etapa histórica. Sin duda pertenecen al dominio literario del YO puesto que el memorialista se adentra en sí mismo a la búsqueda de recuerdos: el objeto inmediato de su empresa no está, por tanto, en el mundo exterior sino en su intimidad, en la propia vida pasada que se quiere re-vivir mediante el recuerdo. "Recordar es volver a vivir", insistirá Benavente¹⁰

10. Jacinto Benavente, en Recuerdos y olvidos (Memorias), vol. XI de sus Obras Completas (págs. 487-822), Madrid, Aguilar, 1958, pág. 490.

Pero existen diferentes clases de recuerdos. Manuel Granell propone, en su Antología de Diarios Íntimos¹¹, una clasificación de los mismos que atiende al ámbito del objeto: según ella, el objeto recordado puede ser exterior o interior al sujeto que recuerda. Una canción, un paisaje, un rostro, son algo exterior a nosotros, realidades que nos trascienden, pero la emoción que puedan despertar en nosotros esa canción, ese paisaje o ese rostro es inmanente y nos pertenece por completo. Podemos recordar indistintamente la canción, el paisaje, el rostro o la emoción suscitada por éstos. En ambos casos, el recuerdo es inmanente al sujeto que recuerda aunque el objeto representado es trascendente en el primer caso e inmanente en el segundo.

¿Se recuerdan mejor los objetos externos que los internos? Probablemente así es, puesto que el reconocimiento —aspecto éste que, según Granell, diferencia al recuerdo de la mera reminiscencia— es más factible e inmediato en lo ajeno. También puede ocurrir que los objetos externos sean más fácilmente comunicables. Por el contrario: "lo grande y lo dramático del recuerdo suspende y abruma y corta la palabra" sentencia Echegaray en los suyos.¹²

Sea como fuere, en las memorias el tipo básico de recuerdos que constituyen su material son los recuerdos

-
11. M. Granell en la introducción a la Antología de Diarios Íntimos. Selección, notas y estudios preliminar a cargo de Manuel Granell y Antonio Dorta, Barcelona, Labor, 1963, pág. XX.
 12. José Echegaray publicó en 1907 una serie de artículos titulados genéricamente "Recuerdos". Se publicaban mensualmente en La España Moderna y, en ellos, Echegaray solía reflexionar sobre cuestiones de la política de su tiempo (el escritor era progresista y defendía la necesidad de una reforma educativa), también evocaba aspectos personales (todos muy anecdóticos y algo reiterativos). La cita está extraída del núm 225 de La España Moderna, septiembre de 1907, pág. 48.

trascendentes, aquellos cuyo objeto, según decíamos, es exterior a la consciencia que recuerda. Y suelen ser además recuerdos de cierta importancia, la suficiente para justificar el relato de los mismos. Así opina el escritor Pío Baroja quien en el prólogo a sus Memorias se extiende en comentar diversas obras autobiográficas pese a que... "no hay unas memorias que las recuerde con gusto" ¹³ y afirma que el único interés de tales obras radica en el detalle minucioso y relatado con sencillez (Baroja odiaba la retórica pretenciosa tanto como la frivolidad o la falsa modestia) ¹⁴.

La importancia del detalle es también resaltada por Mesonero Romanos, en la introducción a sus Memorias; cuando dice que no es su intención la de escribir historia pero sí la de "ocuparse en aquellos pormenores y detalles que por su escasa importancia relativa, por su conexión con la vida íntima y privada, no caben en el cuadro general de la historia, pero que suelen ser, sin embargo, no poco conducentes para imprimirla carácter y darla colorido".¹⁵

El memorialista evoca hechos que dejaron huella, acontecimientos o personas que de algún modo trascendieron el simple existir (y pasar), que influyeron en su presente o que ocasionaron consecuencias de interés en su futuro o en el de sus contemporáneos. Y él ha sido testigo de ellos, está presente, los vivió de cerca: las Memorias de un setentón de Mesonero Romanos. O bien en su realización inter-

13. P. Baroja, Desde la última vuelta del camino. Memorias. Barcelona, Planeta, 1970, 2 vols., pág. 20.

14. Hasta el extremo que Baroja asegura preferir las memorias de una camarera o de un mozo de café a las de un político si éste incurre en dichos excesos. Ibid., pág. 15.

15. Ramón de Mesonero Romanos, Memorias de un setentón, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, 1967, pág. 1.

vino de modo decisivo, fue protagonista de los hechos sobre los cuales reflexiona al cabo del tiempo (y no sin intención): las Memorias críticas y apologéticas de Godoy. O nos ofrece una visión personal de lo que todos conocen: el Madrid finisecular en Recuerdos y olvidos de Benavente. En este último, abundan las anécdotas y los sucesos pintorescos que, como aseguraba Baroja, confieren el soplo vital necesario a este tipo de obras.

Tradicionalmente las memorias se han considerado un género histórico. Las Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras (1783) del humanista y filósofo escocés Hugo Blair recogen esta opinión a la que no le faltan razones:

"Bajo el nombre de historia se comprenden, como especies subalternas, los anales, las memorias y las vidas; sobre las cuales se harán algunas reflexiones, después que se haya considerado cuanto pertenece a la verdadera historia".¹⁶

El reputado orador distingue pues las memorias (y géneros afines) de la "verdadera historia" (la que tiene por objeto "recordar la verdad para instrucción de los hombres" en palabras del propio Blair).¹⁷ Su carácter

16. Manejamos el Compendio de las Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras de Hugo Blair, por J.L.M. y S., Tolosa, Imprenta de Garriga, 1819, pág. 187 (parte II, cap. XXI). El subrayado de la cita es nuestro.

17. Ibid., pág. 186.

ecléctico, a caballo entre la historia y la literatura, se confirma en las reflexiones prometidas, cuando junto al interés intrínseco de los hechos exige Blair amenidad a los relatos:

"Las memorias denotan una composición, en que el autor refiere solamente los hechos que él mismo ha llegado a saber, o en que se halla personalmente interesado; o que ponen a las claras la conducta de algún personaje, o las circunstancias de la acción que toma por asunto. Lo que principalmente se requiere de este escritor es que sea animado e interesante; que dé noticias curiosas, y útiles; y que informe de algunas particularidades dignas de saberse".¹⁸

El objeto de las memorias coincide, aparentemente cuando menos, con el objeto de la Historia: dar cuenta de los hechos con significación histórica. Hechos que son relatados por el historiador con objetividad, fidelidad y exactitud (o éstas son sus cualidades más reconocidas) y narrados por el memorialista desde una perspectiva personal e intransferible, subjetiva desde luego, pero menos que la manifestada en otros géneros auto-

18. Ibid., pág. 199 (cap. XXVI, "Anales, memorias y vidas").

biograficos, puesto que el memorialista mira al exterior, al mundo que le ha rodeado y del que se propone ofrecer su particular visión: son los hechos (grandes o minúsculos) y no los esfuerzos de un hombre por erguir su personalidad, los protagonistas de la obra.

Por ello los propósitos del memorialista no suelen coincidir con los del historiador; la voluntad testimonial del primero encierra la mayor parte de las veces, otras intenciones no por ocultas menos decisivas en la escritura, tales como la necesidad de autojustificación: "apologías son las memorias de todo hombre de Estado, jefe militar o poderoso de este mundo: se trate de César o del general Weygand, de Augusto o de Luis XVI, de Richelieu o de Poincaré" ¹⁹ asegura Georges May. En ocasiones las memorias representan también un acto de orgullo, o simplemente ponen al descubierto una especial sensibilidad para el análisis de los hechos.

Lo cierto es que resulta fácil encontrar argumentos en favor de uno u otro aspecto: ¿Proyecto historiográfico? ¿Proyecto autobiográfico? Lo más prudente, dado el amplio contacto de las memorias con la historia, es señalar que todo depende del matiz que nos convenga destacar en tales obras. Yves Coirault expone brillantemente la dificultad que encierra tomar una decisión, lo dice a propósito de las memorias de Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon:

"Du projet historiographique et du
projet autobiographique, je ne sau-

19. Escribe G. May en La autobiografía, op. cit., pág. 150 de la traducción castellana.

rais dire quel est chez lui le plus fondamental; et je ne méconnais point l'instabilité du mélange: historiographie et littérature du souvenir "sont deux choses difficiles à accorder, quand on se sent et qu'on veut faire ce qu'on est". Je me borne à constater que les pages les plus étincelantes de l'oeuvre sont les pages où un projet croise l'autre, en un fulgurant court-circuit".²⁰

20. Yves Coirault, "Autobiographie et Mémoires (XVII-XVIII siècles) ou existence et naissance de l'autobiographie", en R.H.L.F., novembre-décembre 1975, págs. 937-953. Cita de la pág. 945-946. El carácter autobiográfico de las Mémoires de Saint-Simon ha sido negado por Philippe Lejeune pero defendido con firmeza por otros autores (Coirault, Gusdorf,...).

2.4. LOS DIARIOS ÍNTIMOS:
UN GÉNERO ENTRE LO ÍNTIMO Y LO PÚBLICO

2.4.1. Incompatibilidades del auténtico
diario con la literatura

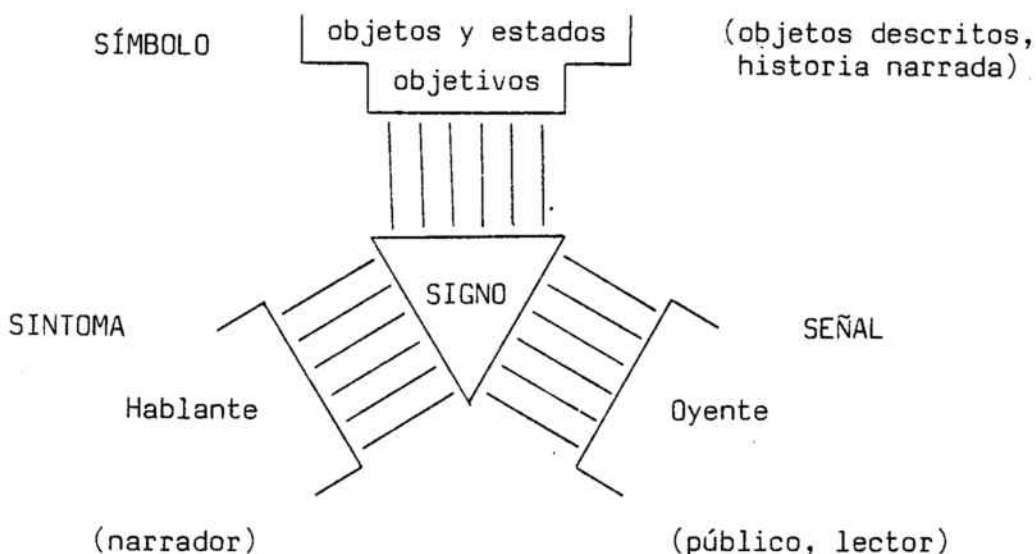
El diario íntimo²¹ constituye la quintaesencia de la literatura autobiográfica, su manifestación más genuina y consubstancial, aquella que permite la exteriorización de las parcelas más privadas del Yo de su autor. Pero al mismo tiempo, y por paradójico que nos pueda parecer, resulta la forma literaria más inconciliable con la literatura entendida como sistema de comunicación intersubjetivo y público, dado que el diario, por su misma definición, no es un género comunicativo sino el desarrollo de una expresión formulada exclusivamente para uso del que lo escribe. En razón de la estricta identidad que vincula al autor con el lector carece precisamente de la condición más universal de la literatura: el ámbito público de la comunicación.

Si recordamos el modelo triádico del lenguaje (y la

21. La expresión 'journal intime' cuyo éxito se explica fácilmente por el hecho de ser una determinación delimitativa de la palabra 'journal' —en el sentido de periódico, también en castellano— aparece por primera vez en el título bajo el cual el editor Scherer publicó en 1882 una parte del Diario de Henri Frédéric Amiel (1821-1881). En nuestro país fue la España Moderna la que muy pronto se hizo eco de la buena acogida de la obra y tradujo una selección de la misma al castellano, en versión de J. González Alonso, con el mismo título: Diario íntimo.

literatura es lenguaje) propuesto por Karl Bühler (Sprachtheorie, 1934) y apoyado en la concepción platónica del hablar —aquella que se establece en el Kratylos,²² a saber, el lenguaje es un "organon" a través del cual uno dice algo a otro acerca de alguna cosa— percibimos inmediatamente la mutilación que impone, en la estructura funcional del modelo, la peculiar naturaleza del diario, o sea, la ausencia de una recepción propiamente dicha.

Veamos brevemente el esquema de dicho modelo bühleriano:



El signo, la configuración lingüística que organiza un mensaje, media instrumentalmente entre los términos SINTOMA, SÍMBOLO y SEÑAL: todo signo lingüístico es síntoma o indicio del hablante, expresión de lo que piensa;

22. Platón, "Kratylos, o de la exactitud de las palabras". Edición consultada: Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1972. Aunque es de rigor observar que Platón en su definición del acto de hablar hace hincapié en la relación de dicho acto con las cosas: el lenguaje es menos un medio de que disponen los humanos para comunicarse que una forma de actividad mediante la cual estos humanos se ponen en contacto con las cosas.

es también símbolo del contenido o realidad lingüística que se va a comunicar. Es señal, por último y fundamental en el caso presente, para el interlocutor y lo obliga a una respuesta.

Las diversas relaciones que el signo contrae con dichos términos determinan las funciones significativas del signo, o "dimensiones semánticas" en palabras del filósofo Martínez Bonati,²³ y son como sabemos la función simbólica, la función sintomática y la función significativa del lenguaje.²⁴ En toda situación completa de lenguaje, dichas funciones se van edificando, en completa indeterminación, unas sobre otras y es a la fenomenología de la comunicación a quien le corresponde aclarar y discernir el sutil reticulado de las mismas.

-
23. Félix Martínez Bonati, La estructura de la obra literaria (1960), Barcelona, Ariel, Col. Letras e Ideas, 1983. En la segunda parte del libro, titulada "Estructura de la significación lingüística", es donde M.B. propone una revisión del modelo de las funciones y relaciones del signo lingüístico difundido por Karl Bühler, de manera que permita una mayor adecuación a la estructura de la narración y de la obra literaria en general.

La obra de Martínez Bonati propone demostrar la existencia de una estructura general de la obra literaria, contra concepciones idealistas como las de Croce y Vossler. Su línea metodológica es continuación de la iniciada por Roman Ingarden y fundamentada en la fenomenología husserliana.

24. Véase Karl Bühler, Teoría del lenguaje, versión española de Julián Marías, Madrid, Alianza Editorial, 1979, págs. 48 y ss. Bühler había diseñado ya este modelo de "organum" con sus tres referencias de sentido variables y con amplia independencia en su trabajo sobre la frase aparecido en 1918: Kritische Musterrung der neueren Theorien des Satzes ("Examen crítico de las teorías modernas de la frase") que se inicia con estas palabras: "Triple es la función del lenguaje humano: manifestación, repercusión y representación". Más tarde, el filósofo alemán sustituiría los términos antedichos por los de expresión, apelación y representación sin variar en importancia el significado de los mismos.

El hecho de que uno de los términos que condicionan el esquema, supuesta la interdependencia de las funciones, carezca de consistencia real por coincidir con aquel del cual el signo es expresión altera sustancialmente la validez del modelo y su posible aplicación al caso presente. Dicho de otra manera, al diario le es dada sólo una de las dos dimensiones del sistema comunicativo que es el lenguaje, y es la de emisión. Por tanto, desde esta perspectiva, al auténtico diario íntimo —al carecer de receptor— no le es posible inscribirse en un sistema de comunicación, y es pues a-literatura tal como subraya Hans Rudolf Picard en un penetrante estudio acerca de este singular género literario.²⁵ Aunque no sea ésta la opinión de Paul Valéry, quien confiesa su repugnancia por escribir sobre sus "sentimientos": "En primer lugar, no hay palabras valederas para estas cosas con-sigo, lo que se dice sobre esto, incluso a sí mismo, huele a terceros".²⁶

De hecho el diario vivió en la más absoluta marginación y desconocimiento bajo el dictado de las Preceptivas poéticas, esto es hasta entrado el siglo XVI,²⁷ no

25. Hans Rudolf Picard en "El diario como género entre lo íntimo y lo público", trabajo publicado en el Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1616, cuyo número de 1981 se dedicó monográficamente a los géneros autobiográficos, págs. 115 a 122.

26. En general, Paul Valéry mantuvo toda su vida una actitud de rechazo hacia la literatura autobiográfica explícitamente formulada como tal. En otra ocasión advierte: "Pongo en guardia a los lectores contra todo lo que está impreso bajo el título de recuerdos. Estas son generalmente narraciones llenas de falsificaciones, inconscientes unas veces y otras no, como he tenido ocasión de comprobar personalmente".

27. No hay diarios íntimos en la Antigüedad, tampoco en la Edad Media, y no cabe pensar en una destrucción sistemática de los mismos en esas épocas o, en todo caso, de ser así confirmaría la

hallando una verdadera acogida sino en épocas muy posteriores, cuando la literatura abrió sus cauces al "texto" concediéndole mayor libertad en cuanto a estructura y disposición. Será justamente en el siglo XIX cuando el diario, ese advenedizo de la literatura, avanza con mayor rapidez en el camino de su aceptación por la república de las letras y su advenimiento sucede en parte al

hipótesis del desinterés y de la hostilidad de estas sociedades con respecto al diario y, en general, su incompatibilidad con tal forma de escritura: El diario pues no existe antes del siglo XV y a partir de entonces evoluciona de la simple crónica a un texto en el cual la individualidad del autor se manifestará cada vez en mayor medida.

Béatrice Didier, especialista en el diarismo literario, sostiene que desde sus orígenes y a lo largo de su evolución, el diario es un fruto de la pequeña nobleza o de la burguesía. Es más, hay que esperar a la formación de esta clase social para fijar la aparición de dicho género literario cuya función esencial ha sido desde siempre la de permitir el balance, balance que bien puede ser de dinero, de los días transcurridos, de los hechos vividos o de las emociones sentidas por el 'yo'. Pero también es una consecuencia del cristianismo: "El diario íntimo —dice Didier— es a la vez un buen negocio y una buena acción. El diarista aumenta cada día su capital-escritura, gozando asimismo del sentimiento de cumplir con un ejercicio espiritual que le permite un progreso interior". Y, más adelante: "Este género se explica fundamentalmente en una civilización cristiana tanto como burguesa. Llegado al final de su jornada, a menudo de noche, antes de acostarse, el escritor hace, por medio del diario, su examen de conciencia. Se le había enseñado de niño a no dormirse sin haber sondeado su alma y confesado sus pecados ante Dios para obtener el perdón. Convertido ya en adulto, incluso si para entonces ha renunciado a toda creencia, este hábito se mantiene. El diario se torna a la vez el receptáculo de dicha confesión y el instrumento de la redención; la escritura adquiere la virtud purificadora de la absolución"; véase: "Pour une sociologie de journal intime" de Béatrice Didier, presentado al Coloquio celebrado en Ginebra sobre "Le journal intime et ses formes littéraires" en septiembre de 1975. Actes du Colloque réunis par V. del Litto, Genève, Libraire Droz, 1978, págs. 245 a 275. Citas extraídas de la pág. 250. De la misma autora apareció poco después: Le journal intime, París, PUF, 1976.

género epistolario, marcando el repliegue del individuo sobre sí mismo y correspondiendo quizá a la pobreza comunicativa que caracteriza a la sociedad moderna.²⁸ Desde entonces el interés por el valor del individuo y por el documento biográfico no ha hecho sino aumentar e indudablemente ese interés por lo autobiográfico quedó también reflejado en la crítica de gran parte del siglo XIX que buscaba el elemento documental en las obras de ficción (Sainte-Beuve ,...).

28. Para Hans Rudolf Picard, en el registro puramente literario, la publicación de diarios privados empezó con el de lord Byron, en 1830, al que siguieron en Francia los de Stendhal, Benjamín Constant, Alfred de Vigny, Maine de Biran, Maurice de Guérin, Eugene Delacroix,... art. cit., pág. 117.

2.4.2. Reformulación del modelo

triádico de Karl Bühler

Sin embargo, reconocemos que las características formales del diario ponen de manifiesto una estructura peculiar que no se aviene demasiado con el concepto de totalidad de la obra literaria, del "opus". Así, su fragmentarismo, la incoherencia a nivel textual, su concreto universo referencial, lo abreviado de la información que proporciona, el carácter de provisionalidad y espontaneidad, la ausencia de contexto, de barreras estilísticas, de fronteras temáticas,...

¿Como es posible entonces que con tales peculiaridades, algunas incompatibles como ya hemos visto con la Literatura, el diario acabe entrando en ella y llegue a convertirse incluso en un género literario?

La respuesta a esta pregunta pasa a nuestro entender por una redefinición de los términos bühlerianos, tal como la plantea el profesor Martínez Bonati en La estructura de la obra literaria. Según él, es inaceptable

llamar en general "indicio" y "síntoma" (en oposición a "símbolo" y "señal") al signo en su relación con el hablante porque este último no sólo expresa su interioridad y sentimientos a su través sino que a menudo habla de ellos abiertamente, y se refiere a los propios estados psíquicos —como ocurre con frecuencia en la escritura de los diarios— simbolizándolos de modo similar a como representa y simboliza otros objetos de su alrededor: una frase como "soy feliz", "no quiero pensar en él" o "me duele la cabeza" significan lo que dicen, del mismo modo que las frases "este libro tiene las tapas verdes" o "hace frío". Que el hablante sea el sujeto de tales frases no implica una relación semántica particular distinta de la manifestada por su representación (como también resultaría impropio decir, por ejemplo, de una frase como "estoy triste" que ella es indicio o síntoma del estado de tristeza del hablante):

"En general —concluye Martínez Bonati—, la representación de un estado interior, no "expresa" fundamentalmente al estado representado, sino al acto de reflexionar sobre él y comunicarlo."²⁹

Lo expuesto vale, *mutantis mutandis*, para la relación del signo con el oyente: el signo puede ser símbolo del oyente, describirlo, representarlo, y además será "señal" si efectivamente provoca en él una conducta de-

29. F. Martínez Bonati, *op. cit.*, pág. 93.

terminada. Por todo ello, la reformulación que se propone del esquema de Karl Bühler se apoya en los posibles modos del significar, y no al revés, de manera que podamos comprender las relaciones pertinentes del signo a partir de los fenómenos expresivo, apelativo y representativo. Los errores del modelo de Bühler quedarían corregidos, según Bonati, si:

- a. en vez de 'hablante' se utiliza la expresión 'interioridad o modo de ser puestos de manifiesto en el hablar',
- b. en vez de 'oyente': 'reacción o alteración producida por el hablar', y
- c. si se sustituye 'objetos y estados objetivos' por 'aquello de que se habla'.³⁰

Añadamos que esa alteración producida por el 'hablar' que sustituye al término 'oyente' debe entenderse en sentido amplio, de manera que puede incluir las alteraciones psíquicas del percibir y comprender en la dimensión apelativa del hablar. Así, estos términos permiten abarcar y conceptualizar el importante tipo de comunicación de aquél que se habla a sí mismo, siendo en tal caso el hablante el destinatario de la propia emisión.

30. Ibid., pág. 94 y ss.

2.4.3. Atractivos del lenguaje interior

El hablante se halla pues frente a su lengua y la usa para la comunicación interpersonal, o para establecer un diálogo consigo mismo, o bien para pensar.³¹ La cuestión nos conduce de cualquier modo a un fenómeno que nos parece en extremo complejo y sugerente, se trata del habla en soledad, del llamado lenguaje interior o habla para uno mismo (frente al lenguaje externo o habla para los otros) cuya estructura ha intrigado desde siempre a los psicólogos, lingüistas y poetas.

Parece evidente que el proceso de escritura de un diario íntimo tiene mucho que ver con esta forma de actividad lingüística, al menos teóricamente. En la práctica, las cosas cambiaron mucho para el auténtico diario cuando éste pasó de su status privado, connatural, a un status público: supuso un acontecimiento importante,

31. Aunque no siempre el hablante dispone de la lengua para expresarse, como nos recuerda Bühler en un párrafo delicioso: "El fenómeno verbal tiene múltiples causas (o motivos) y lugares en la vida del hombre. No abandona completamente al solitario en el desierto o al que sueña dormido, pero enmudece de vez en cuando, tanto en momentos indiferentes como decisivos. Y, por cierto, no sólo al que reflexiona en soledad y al que crea sin palabras, sino muchas veces en el medio del curso de un acontecer entre el tú y yo o en la asociación del nosotros, en que por lo demás se presenta normalmente." (en Teoría del lenguaje, op. cit., págs. 43 y 44).

tanto desde el punto de vista de la historia de las formas literarias como desde una perspectiva ontológica de la literatura. Ni el diario que se escribe con vistas a su publicación, ni el diario ficcional —etapas sucesivas de su incorporación estética a la expresión literaria— estarán ya únicamente regidos por una percepción sensible, sino que se verán condicionados por las estrategias de la comunicación y de la influencia sobre el lector. En este sentido, quizá cabría hablar de un proceso progresivo de mediatización y/o sustitución del lenguaje endofásico en los diarios íntimos, paralelo al de su desarrollo como forma artística.

Y ¿cuál es la diferencia entre ambos tipos de lenguaje?

Acerca de la naturaleza del lenguaje interior disponemos de abundantes interpretaciones; desde aquellas que lo consideran como una simple memoria verbal (así el recitado silencioso de un poema aprendido de memoria), o un lenguaje externo incompleto —"lenguaje sin sonido" (Mueller), "lenguaje subvocal" (Watson)— hasta quienes lo ven como una actividad afectiva-volitiva, por tanto no propiamente un lenguaje, que incluiría lo que Wundt llamó "motivos del lenguaje" y la experiencia específica indefinible, no sensible y no motora del lenguaje (o sea, todos los aspectos internos de la actividad lingüística).

De gran interés nos resultó conocer la opinión del ruso Lev Vygotsky ³² quien parte de la presunción de que

32. Lev S. Vygotsky: Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas, Buenos Aires, La Pleyade,

el lenguaje interiorizado es un lenguaje cuya estructura es distinta a la del lenguaje socializado, para uso exclusivo y particular del sujeto, con sus propias leyes y sus relaciones complejas con otras formas de actividad lingüística. Si la función del lenguaje interior (relación Yo - Yo) es distinta a la del exterior (relación Yo - Tú) parece claro que esta diferencia básica entre ambos debe afectar a la estructura de los dos tipos de lenguaje: el lenguaje externo es la conversación del pensamiento en palabras, su materialización y objetiva-ción; por el contrario, en el lenguaje interior el proceso se invierte: el habla se transforma en pensamientos internos y es pues un medio de conocimiento.

"... el monólogo es un diálogo interiorizado, formulado en lenguaje interior, entre un yo que habla y un yo que escucha" dice Émile Benveniste. El habla interior, opinará Jakobson yendo más lejos en su reflexión, sirve de nexo con el pasado y el porvenir de la persona, del mismo modo que nuestro comportamiento está regido por la posibilidad de ser meditado en un antes y un después. Y ¿acaso no es esta la misión que se le exige a un diario íntimo? ³³

1983 (el original ruso se publicó en 1934, poco después de la muerte de su autor). El capítulo VII: "Pensamiento y palabra" es el que ofrece un mayor interés para el estudio del lenguaje interior.

33. Una prueba de esta necesidad que presumimos en el diario de establecer un puente entre el pasado y el porvenir del individuo, es el hecho de que, en la mayoría de los casos, la escritura de un diario se corresponda con la crisis de identidad que se plantea en la adolescencia, crisis que suele estar en consonancia con la evolución y las crisis del medio en que se desenvuelve el adolescente. Pero sea como fuere, la superación de la misma pasa por una ineludible reconciliación de ambas fuerzas antagónicas (pasado/niñez, futuro/madurez) entre las que se debaten los sentimientos del joven.

Sin embargo, por razones obvias no es fácil aventurar las probables características del lenguaje interior (no olvidemos que estamos ante un hablar que no se puede oír), características todas apoyadas según Vygotsky en una sintaxis muy sencilla y una tendencia a la abreviación, pero a una forma especial de abreviación, es decir, a la omisión del sujeto de una oración y de aquellas palabras relacionadas con él sujeto, en tanto se conserva el predicado. Cabe observar que esta tendencia a la predicación está presente en todas nuestras experiencias comunicativas, también en las de carácter interpersonal, cuando la situación planteada lo permite. Por ejemplo, la respuesta a la pregunta '¿quieres una taza de café?' nunca es 'no, no quiero una taza de café', sino simplemente 'no' o 'no quiero, gracias'. Tampoco nadie dirá al ver un autobús que se acerca 'el autobús que estábamos esperando está a punto de llegar'. Lo más probable es que la frase sea un abreviado 'ya viene' o 'ya está aquí' o algo parecido, eliminando de la expresión todo aquello que pertenece al ámbito de lo sobreentendido.

Simplificando mucho las cosas, podemos afirmar que si los pensamientos de dos personas coinciden se puede lograr un entendimiento perfecto mediante el uso de simples predicados, en cambio si esas dos personas están pensando en cosas diferentes es posible que se confundan y aparezcan incluso cómicas equivocaciones. Es más, entre gente que vive en estrecho contacto psicológico, la comunicación a través de formas abreviadas del lenguaje es una regla y no una excepción.

En la literatura podemos encontrar excelentes ejemplos de esta condensación del mensaje lingüístico cuando hay comunión de pensamientos entre los interlocutores.

Buena parte de los ejemplos se corresponderán a una situación amorosa, dado que este sentimiento permite establecer lazos de conexión casi genética entre hombres y mujeres.³⁴ En el siguiente fragmento extraído de La tregua, del escritor uruguayo Mario Benedetti, el protagonista —Martín Santomé— percibe con sorpresa muchas posibilidades interpretativas que ofrece el apellido de su amante, según y como. Es por ello una muestra de esta condensación lingüística a la que nos referimos:

"Pero ella estaba conmigo, podía sentirla, palparla, besarla. Podía decir simplemente: "Avellaneda".
 "Avellaneda es, además, un mundo de palabras. Estoy aprendiendo a inyectarle cientos de significados y ella también aprende a conocerlos. Es un juego. De mañana digo "Avellaneda", y significa: "Buenos días" (Hay un Avellaneda que es reproche, otro que es aviso, otro más que es disculpa). Pero ella me malentende a propósito para hacerme rabiar. Cuando pronuncio el "Avellaneda" que significa: "Hagamos el amor", ella muy ufa-

34. Vygotsky cita las novelas de Tolstoi, y concretamente Ana Karenina, como abundante fuente de ejemplos de tal condensación predicativa (el hecho no es de extrañar si pensamos que Tolstoi estudió con frecuencia la psicología de la comunicación). Tal vez el fragmento más destacado en ese sentido es la declaración de amor entre Kitty y Levin por medio de iniciales (parte IV, cap. 12) en especial porque, como todo el episodio de Kitty y Levin, fue tomado por Tolstoi de su propia vida.

na contesta: "¿Te parece que me vaya ahora? ¡Es tan temprano!" Oh, los viejos tiempos en que Avellaneda era sólo un apellido, el apellido de la nueva auxiliar (sólo hace cinco meses que anoté: "La chica no parece tener muchas ganas de trabajar, pero al menos entiende lo que uno le explica"), la etiqueta para identificar a aquella personita de frente ancha y boca grande que me miraba con enorme respeto. Ahí estaba ahora, frente a mí, envuelta en su frazada. No me acuerdo cómo era cuando me parecía insignificante, inhibida, nada más que simpática. Sólo me acuerdo de cómo es ahora: una deliciosa mujercita que me atrae, que me alegra absurdamente el corazón, que me conquista. Parpadeé conscientemente, para que nada estorbara después. Entonces mi mirada la envolvió, mucho mejor que la frazada: en realidad, no era independiente de mi voz, que ya había empezado a decir: "Avellaneda". Y esta vez me entendió perfectamente." ³⁵

35. Mario Benedetti, La tregua (1960), Madrid, Alianza Editorial, 1985, pág. 98. La novela, por cierto está redactada adoptando la forma de un diario personal.

Notemos que en este caso la sintaxis en verdad simplificada, por no decir inexistente, del enunciado 'Avellaneda' se concentra en torno al grupo nominal, y no predicativo como señala Vygotsky, pero nos parece igualmente ejemplar del entendimiento mutuo que se puede lograr a través de un lenguaje muy abreviado, en circunstancias favorables a la interacción, es decir, entre aquellos que viven en estrecho contacto y que aprenden por ello las complicadas inferencias de uno y otro a través de un mínimo de palabras.

Por otra parte, como ya subrayamos anteriormente, el contexto emocional en el que se produce el monólogo de Santomé es, indudablemente, el más idóneo para que Avellaneda pueda interpretar de manera adecuada los pensamientos del protagonista: la mente de Martín Santomé estalla de felicidad y de afán por compartirla. Y eso siempre trasciende.³⁶

De cualquier modo, sería interesante estudiar desde esta perspectiva las recreaciones literarias de eso que hemos venido llamando 'lenguaje interior', las diversas formas con las que los escritores han plasmado en sus obras de creación el habla solitaria: desde el clásico monólogo dramático en alta voz (e idéntico en estructura al lenguaje externo), hasta la expresión truncada y experimental, casi ininteligible, metáfora del mecanismo asociativo, con que la novela moderna ha intentado re-

36. Por el contrario, como observara Tolstoi, a los que están acostumbrados a un pensamiento independiente y solitario les resulta más difícil interpretar adecuadamente el pensamiento de los demás y son muy parciales respecto del propio.

flejar los quiebras de ese hablar vacío que opera autónomamente: el monólogo de Molly Bloom con que se cierra Ulysses, el soliloquio reiterativo de Carmen que configura el texto de Cinco horas con Mario,... Son muestras de ese novelar interiorizado al que, muy recientemente, Ricardo Gullón ha dedicado un libro magnífico.³⁷

Es curioso, con todo, que los géneros autobiográficos —llámense autobiografías o diarios, poco importa— hayan sido hasta el momento los más convencionales en la escritura: la mayoría de los textos autobiográficos parecen más ajustados a las normas estilísticas de lógica y corrección que caracterizan el ensayo, que a la experimentación de lo que, en definitiva, debiera ser un libre discurso sobre el Yo. De manera que muy pocos escritores se han abandonado a la subversión expresiva con la intención de apresar los vaivenes del alma, o de la experiencia tal y como se producen. Acaso sea el aspecto de su formalidad expresiva donde en mayor medida se manifieste el arraigamiento histórico de la literatura autobiográfica, en general, y de los diarios en particular, más preocupados por la interpretación de los hechos que por la experimentación y el alarde creativo. Una escritura, en suma, dominada por el pensamiento y el afán de comprensión.

37. La novela lírica, Madrid, Cátedra, 1984.

2.4.4. Ex-cursus: teoría y praxis de la hipótesis de
Vygotsky en un Diario dieciochesco

Otro ejemplo (y este real, no ficticio), en nuestras letras, de la tendencia a la predicación y a la elipsis que caracteriza al lenguaje interior lo hallamos en el Diario que Leandro F. de Moratín escribe durante el periodo comprendido entre la muerte de su padre y el estallido de la guerra de la Independencia (1780-1808), a lo largo pues de casi veinte años (y en una época —recordemos— en la que el Diario no había alcanzado, o muy escasamente, el estatuto "literario" que lograría más adelante).³⁸ La obra —los "Apuntes of mi Father and mines", como los llama nuestro escritor ilustrado— ofrece considerables dificultades de comprensión: se trata de un texto compuesto en su mayor parte de abreviaturas escritas en cinco idiomas: latín, castellano, francés, inglés e italiano, que a veces llegan a confundirse. De manera

38. Leandro F. de Moratín, Diario (Mayo 1780 - Marzo 1808), edición anotada de René y Mireille Andioc, Madrid, Castalia, 1968. Esta no es, sin embargo la primera ocasión en que ve la luz el Diario moratiniano (aunque si es la edición más completa): J.E. Hartzenbusch había publicado algunas páginas (si bien censuradas) del mismo en el volumen III de las Obras Póstumas de D. Leandro F. de Moratín, Madrid, 1867.

regular, Moratín suprime las vocales internas, modifica el sentido de ciertas voces en función de su lengua materna, altera la ortografía, hace uso de signos (aunque fáciles de comprender: la x antepuesta a ciertos días señala el domingo, la + se refiere al Teatro de la Cruz, & por 'etcétera',...), no conjuga los verbos (excepto en latín que sí lo hace), abusa de la puntuación (coloca un punto casi después de cada palabra) y simplifica la sintaxis hasta suprimirla mediante la yuxtaposición de términos. Moratín se vale, en definitiva, de un lenguaje extremadamente lacónico, casi mnemotécnico, destinado a un uso particular del que no se prevé una lectura siquiera semipública del texto, y es por ello que permite ver en él un reflejo de su mecanismo interno.

El esfuerzo, relativo, que conlleva descifrar el código moratiniano merece la pena para aquellos interesados en la biografía del escritor,³⁹ de hecho basta con habituarse a su "estilo", aunque su lectura como libro defraude al no hallar el lector ni reflexiones, ni descripciones, ni pensamientos al estilo de los Diarios de Jovellanos o los libros de viajes del propio Moratín. Tan sólo farragosas enumeraciones de obligaciones o hechos cotidianos, porque son muchos en verdad los pormenores referidos en el Diario, y por ello constituye también un complemento necesario a su Epistolario. A menudo encontramos también un reflejo del ambiente de su épo-

39. No hay más que ver como evoluciona el escritor al abandonar Madrid y el taller de joyería donde trabajaba para trasladarse a Burdeos (después Londres, Italia,...). El cambio de vida que experimenta Moratín halla adecuado reflejo en las anotaciones que escribe en su Diario (ahora más variadas y estimulantes, también para el lector).

ca: las monótonas costumbres del autor y de quienes le rodeaban puestas en relieve por la reiteración diaria, casi mecánica, de algunas palabras: "obrador", "calles", "café",... Así, el Diario de Moratín puede leerse como una lista escueta de actividades, enumeradas casi como si se tratara de una factura. Nos preguntamos por qué Moratín anotaba minuciosamente los menores hechos de su vida, aquellos que se repetían además día tras día, si tampoco parecen tener demasiada importancia para el propio escritor. Entre otras razones, no dudamos que interviene una especie de conciencia profesional de contable: el diario es una especie de inventario en el que todo debe figurar, sin permitirse selecciones de ninguna clase. (¡Qué cerca está el Diario de Moratín de otros "diarios burgueses" como el de Samuel Pepys, o el de Amiel! Ciertamente ni las civilizaciones, ni los temperamentos, ni los años son los mismos, pero en todos ellos cabe establecer el parentesco con los libros de cuentas típicos de cualquier actividad comercial. Aunque, como ya señalara Beatrice Didier, sobre los libros de cuentas el Diario presenta una superioridad manifiesta: la de capitalizar, paradójicamente, el tiempo que pasa, sacarle un provecho. No se trata ya de constatar sin más un déficit (sea del tipo que fuere) o un superávit, sino de recuperarlos consignándolos en el diario: el tiempo perdido lo será menos porque su desaparición quedará registrada para siempre. Y puede fructificar incluso, servir de punto de partida para futuras obras...).

El rasgo más característico del Diario moratiniano es su autenticidad, pues Moratín no lo destinaba a la im-

prenta; así, la ausencia de lector, el destino privado de su escritura, lo convierten en un documento útil para el estudio de la subjetividad del escritor y de sus formas de aprehensión a través del lenguaje.

Después de lo dicho quizá resulte innecesario subrayar que Moratín se revela en el Diario como un hombre organizado, o al menos amante de la labor metódica, de planear las cosas con tiempo y de llevar la cuenta de sus ingresos, gastos y ahorros con el mayor detalle.⁴⁰ Nuestro autor gusta de dar largos paseos, tomar chocolate, visitar a los amigos y frecuentar a las "meretrices" con frecuencia notable; también suele ir al teatro, a los baños públicos,...

Veamos una anotación fechada en Londres, noviembre de 1792. En ella la confesión erótica, no culpable, tiene su lugar:

"chez Ambassadeur; ici Lugo y Gimbernat; cum ils Hispanus manger./
Cum Gimbernat, Teatro Covent Garden;
cum meretrix Maraya, in coche, chez illa, tactus, bassia, risimus, usque ad 2; chez Gimbernat dormir."

(En casa del Embajador; conmigo estaban Lugo y Gimbernat; con ellos

40. Los problemas de diario ocupan, en general, un espacio considerable en los diarios íntimos. Sobre todo cuando el dinero falta (es el caso del propio Moratín, de Eugenio Noel, González-Ruano, Rosa Chacel,...) Carlos de Gimbernat (1768-1834), geólogo, médico y publicista fue una de las compañías más asiduas de Moratín en el tiempo que Gimbernat fue pensionado para estudiar en el extranjero y las alusiones al mismo son constantes en el Diario.

fui a comer al club Hispanus. Luego, con Gimbernat, al teatro Covent Garden; después, con la meretriz Maraya en coche a su casa: manitas, besos, risas hasta las dos; dormí en casa de Gimbernat).⁴¹

El vocabulario amoroso de Moratín —a nuestro entender la mayor sorpresa del Diario— está integrado por voces latinas e italianas de sentido muy exacto: el escritor se complace, además, en anotar los pormenores de sus relaciones sentimentales con extrema frialdad y precisión: distingue, por ejemplo, entre el beso de amor —'bassia'— y el ósculo —'oscula'— (¿beso de la paz? ¿carantoñas?) obtenidos en casa de una tal Miss Gulda.⁴² De hecho, la costumbre de Moratín es registrar fielmente el nivel de intimidad alcanzado en sus encuentros amorosos: "ici Anuccia, tactus in lecto, sed non magis, desperatus;" (Conmigo Anuccia, manitas en la cama, pero no más, decepcionante). Del tono, en el fondo hostil, de tales descripciones se desprende la más que probable misoginia del escritor: Moratín ve a las mujeres no como personas sino en función del cuerpo, del sexo, con el cual las

41. Moratín, Diario, pág. 89. Aunque no parece necesario, dada la transparencia semántica de los vocablos empleados, nos proponemos en lo sucesivo junto a la cita textual, dar una versión más fluida de los textos referidos (ahora en paréntesis) a fin de facilitar una lectura amena de las citas.

42. Aunque el texto en el cual hallamos dicha referencia es ambiguo. Dice: "ici Pellizer; Pepin./ chez Miss Gulda ex heri, bassia osculaque; Café." (Conmigo está Pellizer; Pepin. En casa de Miss Gulda desde ayer, besos y mimos (?); Café). Cit. pág. 88. El subrayado es nuestro.

identifica. Su postura ante el mundo femenino es mercantilista y suficiente, precavida y, desde luego, nada sentimental, como lo prueban las frecuentes alusiones a las leyes que rigen ciertos intercambios amorosos. La referencia es estricta, descarnada:

"Gimbernat conmigo; con él y Lugo en casa de Sames, tomamos chocolate, discusiones a causa de los estatutos; comí en Sablonière. Con Gimbernat asistí luego a la Comedia en el Convent Garden y después, en Hay Market, vimos putas, pero nada, no teníamos dinero." ⁴³

43. Cit. pág. 91. En raras ocasiones las mujeres merecen a Moratín una observación particularizada o un comentario, como no sea de índole sexual: "ici Teresina, futtui: frigida;" (anotación hecha el 19 de diciembre de 1784, pág. 139). El escritor se ocupa de la mujer, la alaba o la condena, sobre la base del uso que hace de su cuerpo desde el punto de vista sexual o bien en función de su capacidad para despertar el goce masculino. Eso es todo.

2.4.4.a. Estrategias en torno al yo

El diario de Moratín se construye con un lenguaje, decíamos, desprovisto casi de palabras: una reducida serie de vocablos aparece continuamente, concentrando o absorbiendo todas las variaciones de sentido contenidas a lo largo del mismo, de manera que en cierto modo dichos vocablos se tornan equivalentes al propio texto. Pero acerca de los mismos queremos hacer, todavía, una precisión: partiendo de la distinción entre significado y sentido establecida por Paulhan (y en la cual se apoya Vygotsky) resulta evidente en el Diario la preponderancia del sentido de las palabras (es decir, de la suma de los sucesos psicológicos que éstas provocan en nuestra conciencia) sobre su significado.⁴⁴ En los vocablos o expresiones más frecuentes se percibe una significación suplementaria cuyo sentido es inseparable del valor que dichos vocablos adquieren en determinados tipos de situaciones. De lo contrario, ¿cómo explicar que Moratín haga siempre en latín o en italiano las referencias a ciertos aspectos de su vida íntima? ¿No será que en es-

44. La regla que rige el lenguaje interior —dice Vygotsky— es el predominio del sentido sobre el significado, de la oración sobre la palabra, y del contexto sobre la oración (op. cit., cap. VII, *passim*).

tas lenguas consigue el escritor una mayor holgura y, sobre todo, un mayor "extrañamiento" para expresar determinadas parcelas de la propia experiencia sin sentir demasiada violencia por ello?

Por otra parte, estos matices, pertenecientes al ámbito de la connotación, se apoyan en asociaciones de tipo personal, y por tanto inestables: resulta difícil estudiar con rigor este plus de significación y así, no siempre trasciende, incluso al lector más atento, la interpretación que deba hacerse de algunas anotaciones. Por ejemplo, el siguiente párrafo, fechado en Londres, el 27 de octubre de 1792:

"cum Gimbernat ad Banquero por dinero; cum il, Dog Taverna manger./ ego cum quaedam meretrix, sed nequivi iratus; Calles." ⁴⁵

La frase subrayada debe interpretarse así: "yo con una meretriz, pero no pude enfadarme" o bien: "yo con una meretriz, pero no pude. Enfadado". La falta de sintaxis y el desconocimiento de las circunstancias de la situación impiden resolver del modo apropiado la ambigüedad que ofrece el texto, aunque se trate, claro está, de una ambigüedad que existe tan sólo en el nivel de la

45. Moratín, Diario, pág. 89. Es difícil, en definitiva, conocer los matices que algunas palabras poseen en el idiolecto del escritor y que configuran el peculiar estilo del Diario: "chez Incontri, in lectu tactus, stridi, scherzi; cum illa manger./ Calles; Fenice, palco." (Conmigo Incontri, en la cama manitas, (¿jadeos?) (¿gritos?), bromas; con ella a comer...). (Pág. 183).

recepción, no en el de la emisión del mensaje.

Para Moratín es suficiente con lo dicho en el texto puesto que él conoce los acontecimientos referidos, el contexto en el cual se desarrolla el acto de la enunciación y cuya referencia se omite por simple técnica de economía (como sabemos, no estaba en las previsiones de Moratín la presencia de un lector del Diario ajeno a él mismo). Nosotros, sin embargo, disponemos tan sólo del enunciado empleado: los motivos y los efectos de la enunciación se pierden, así como el sentido completo del discurso. Por ello, resulta imposible describir correctamente el valor intrínseco del Diario de Moratín porque, en otras palabras supondría el acceso tanto al funcionamiento interno del pensamiento como a la conciencia del escritor. Y eso de momento no es posible.

2.4.5. Estructura de los diarios íntimos

Si bien todos los géneros autobiográficos aquí estudiados tienen en común: a. el constituir una meditación situada entre la vida y el Yo (con mayor o menor presencia de uno u otro según los casos) y b. el hecho de estar dominados por un orden temporal; el diario íntimo es el género que mayores diferencias formales mantiene respecto al resto (considerando además los abundantes puntos de contacto existentes entre autobiografías y memorias). Gran parte de esas diferencias se estructuran en torno a la naturaleza de la materia manipulada por el escritor: el objeto material es, desde luego, común a diarios, autobiografías y memorias, a saber, un deseo de reflexionar sobre la propia vida, pero ésta es sólo una coincidencia muy superficial frente a la cual nos conviene señalar el ángulo específico desde el que se contempla este objeto. Memorialistas y autobiógrafos se adentran en la vida (objeto material de la reflexión) a través del recuerdo. No es la vida directa con sus conmociones e incertidumbres lo que anotan sino una depuración de la misma una vez rebasada la línea incierta del "futuro", cuando éste se ofrece ya como materia conocida para el escritor y es lícita su evocación.

Convocar a los recuerdos puede interpretarse como un

deseo de sustituir la vida que ya pasó, o bien como un símbolo de la impotencia que imponen —en el presente— el pasado y la memoria. Pero la pregunta es: ¿utiliza el diarista ese mismo trampolín?

Según Manuel Granell,⁴⁶ a cuya finura de criterio hemos apelado en más de una ocasión, el concepto psicológico del recuerdo está dominado por dos condiciones:

1. Que sea una misma conciencia la enfrentada con el objeto presente (percepción) y con su representación correspondiente.
2. Que dicha representación lo sea en efecto, es decir, que haya transcurrido cierto tiempo entre percepción y recuerdo.

En rigor, el presente no existe y es como sabemos un puro salto del futuro al pasado: la simple anotación de algo ocurrido en este instante, por ejemplo el tomar nota de un número de teléfono, tiene al poco rato los rasgos de todo recuerdo. Sin embargo, no sucede así porque el presente existe y se dilata como sabemos en dos direcciones: hacia el pasado y hacia el futuro, llegando a modificar sustancialmente la visión que teníamos del primero o bien repitiéndose con la misma intensidad y frescura en sus sucesivas representaciones inmediatas, sobreponiéndose a percepciones posteriores. Pensemos en cualquier suceso cuya visión nos haya impresionado vivamente: la impresión puede manifestarse en nosotros durante días y su representación suponer en nuestro ánimo

46. Manuel Granell, op. cit., pág. 25 y ss.

idéntica conmoción. El recuerdo tiene entonces la fuerza de la propia percepción, aunque sepamos que, en realidad, lo que experimentamos no es ya tal percepción. Pero tampoco es un recuerdo puro, dado que mantiene la misma o parecida intensidad perceptiva del momento en que se produjo. En otras palabras, los recuerdos exigen un reconocimiento como tales motivado fundamentalmente por su lejanía respecto de la conciencia actual.

El hecho es que el diarista no maneja recuerdos, sino impresiones —huellas dejadas por un cuerpo, todavía no borradas por el tiempo ni por otras pisadas de la conciencia, según las definiera Manuel Granell— y son dichas impresiones, en buena parte, las causantes de la forma del diario, de su estructura peculiar.

Y puesto que el diarista anota sus impresiones, que conservan todavía el hálito de la vivo, éstas mantienen una conexión esencial con la propia realidad que describen: el aporte subjetivo congénito a la impresión, coexiste con los datos objetivos, en mutua relación. Es por ello, pensamos, que la presencia del entorno físico (paisaje, estación, clima, hábitos, objetos y demás circunstancias que lo integran) es de importancia capital en los Diarios y refleja la inextricable relación del diarista con la vida. Jaime Gil de Biedma inicia su Diario del artista seriamente enfermo con estas palabras:

"Treinta y cinco minutos de vuelo.
Nubes ligeras, desperdigadas sobre
el mar; y en nuestra misma dirección,
una franja cegadora hasta hacer daño,

surcada, plisada: las nubes parecen ahí surgir del agua en formas fantásticas. Volamos a gran altura." 47

Sin embargo, en autobiografías y memorias este tipo de referencias es inusual: es frecuente una superación absoluta (¿necesaria?) del entorno, o bien —a lo sumo— una estilización de carácter muy global. Es probable que el diariasta, en el momento de relatar sus impresiones, haga alguna reflexión que desplace su punto de vista sobre la impresión misma,⁴⁸ pero de cualquier forma, ésta última sigue palpitando en su ánimo y con ella la perspectiva subjetiva y ocasional que condicionará la escritura.

Por otra parte, al impacto de cualquier impresión le suceden otros impactos que provocarán nuevas impresiones. Por ello, no cabe hallar un punto de vista único para todas las fechas de un Diario,⁴⁹ sino de un punto

47. Jaime Gil de Biedma, Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974, cit. pág. 9.

48. Es por ejemplo una práctica habitual en los Diarios de Rosa Chacel (Alcancia, Ida y Vuelta, 2 vols. Barcelona, Seix Barral, 1982), de escritura eminentemente intelectual: los hechos relatados en el diario se refieren con sus precedentes, sus significados y sus consecuencias. En ese sentido es poco realista, y se adivina en ocasiones una reorganización forzada de los hechos del pasado: "recuerdo bien mi obsesión de veracidad, mi dureza, mi valor para afrontar las ideas más penosas o tenebrosas, y respondo de ello porque son puntos que han marcado una trayectoria segura, hasta el día de hoy."

49. Nos estamos refiriendo en todo momento a los diarios auténticos, escritos día a día o regularmente; no a los de ficción en los cuales el punto de vista es perfectamente manipulable.

de vista múltiple y contradictorio. No existe tampoco en los Diarios un criterio "a posteriori" que determine un punto de vista retrospectivo (y naturalmente uniforme), según el cual se estructuren, realcen o difuminen las impresiones recibidas en función de sus consecuencias en la economía interior del diarista. Por consiguiente, lo relatado no se coordina en estructura, sino que presenta un carácter atómico y fragmentario, informe, desordenado. La única estructura posible del Diario es la que obedece al discurso vital, imprevisible y caótico de cada uno, de cada día.

De igual modo, el diario permite una especie de nivelación de los acontecimientos. Una guerra, una revolución no ocupan a menudo mayor espacio que un dolor de cabeza o un encuentro inesperado. Es una cuestión de óptica: el diarista que escribe día a día o con cierta periodicidad carece de perspectiva. Goza, por el contrario, de una libertad absoluta para volcar en la escritura todo aquello que forma parte de una intimidad incomunicable. El diario se halla libre de acción, de contexto, de barreras estilísticas, de fronteras temáticas. Nada lo sujeta, como no sea la necesidad de convertirse en un punto de amarre del que suele carecer con frecuencia el diarista. Lugar de repliegue, de confinamiento y preservación de uno mismo, el diario se erige como un espacio, antes comunicativo que literario, privilegiado para expresar ese indefinible malestar que atezca al Yo: la insatisfacción, la angustia, los problemas de dinero (a menudo inconfesables), la inseguridad, la siempre mal resuelta timidez, el sexo, ... tienen una cabida natural en un diario. ¿Qué lejos estamos del dia-

rio dieciochesco!

Su autor sabe, sin embargo, que es una forma de escritura que carece de rentabilidad financiera: no se escribe para su publicación, o solamente a título póstumo; y, de ser así, jamás alcanzará una buena tirada. Pero en ella se acumula, pese a todo, ese plus de significación que no halla salida en la vida de relación. Según vienen los tiempos, ¿por qué no llamarla literatura del excedente?

2.5. LA AUTOBIOGRAFÍA

2.5.1. Valor etimológico

Esta palabra, compuesta de las raíces griegas αὐτός ("mismo") - βίος ("vida") - ἀράφω ("escritura"), es de transparente definición: vida de una persona escrita por ella misma.⁵⁰ Sin embargo, ¿cuál es en realidad su ámbito de significación? ¿Es posible definir la autobiografía? ¿Acaso tiene límites? Los interrogantes disparan sus dardos ante un fenómeno literario ambiguo, cambiante, que si bien goza del mayor interés entre los especialistas en diversos países de Occidente se muestra reacio a todo tipo de etiquetas que lo encasillen. Jean Gaulmier, coordinador del coloquio sobre "L'Autobiographie" organizado por la Société d'Histoire Littéraire de France en enero de 1975, en la Sorbonne, confesó en la apertura del Congreso que su ánimo oscilaba, según los días y el humor, entre dos posiciones rigurosamente opuestas: tan pronto se inclinaba a pensar que la autobiografía no existía más que en las formas ambiguas y diversas que adopta, en función de los autores y de las épocas, como, por el contrario se decidía a considerar

50. Es la definición convencional del DRAE, el Diccionario de Autoridades, el Diccionario Crítico Etimológico,...

que en cualquier gran obra todo es autobiografía.⁵¹ La cuestión que plantea Gaulmier la resolvíamos más arriba al distinguir entre potencia y acto autobiográficos de modo que es a nuestro entender la voluntad expresa del escritor la que decide si el texto, cualquiera que sea, debe ser recibido o no como perteneciente al género. Pero era decisión teórica y no dejará de ocasionarnos conflictos en la práctica múltiple y contradictoria (como todo lo real).

51. Jean Gaulmier en la introducción al núm. 6 de la R.H.L.F. dedicado íntegramente a la autobiografía, noviembre-diciembre de 1975, París, Armand Colin, págs. 901 y 902.

La idea de que los poetas no tienen biografía, de que su obra es su (mejor) biografía está muy extendida (Octavio Paz, Paul Valéry,...). Francisco Ayala, en la breve Introducción que precede al primer volumen de sus Memorias, así lo reconoce: "La biografía de un escritor son sus escritos mismos. En ellos se encierra el sentido de su existencia; y si la noticia de tales o cuales pormenores anecdóticos sirve para algo, será acaso para ayudar a interpretarlos." (pág. 10).

Jugando algo con las palabras, César González-Ruano asegura que todo está en lo escrito: "No toda la vida del escritor es, naturalmente, su obra. Pero sí es siempre su vida, quiera él o no que sea así. Alguien dijo entre nosotros: "Todo lo que no es tradición, es plagio". Pues bien, me atrevo a apurar o desentrañar más la sentencia: Todo lo que no es, directa o indirectamente, autobiografía es plagio. Todo lo que en literatura no es nostalgia, es simulación", (pág. 621 de Mi medio siglo se confiesa a medias, op. cit.).

2.5.2. Nacimiento y evolución del término literario

El término "autobiografía" es de origen reciente. Se trata de un neologismo que se incorpora, con mayor o menor lentitud en las distintas lenguas, al vocabulario técnico de la crítica a principios del siglo XIX. Hasta entonces, y todavía más tarde, se decía en Francia "Vie de M. Un Tel, écrive par lui même"; en Alemania se escribía "Eigene Lebensbeschreibung" o bien se recurría a la expresión latina "De vita propria", "De vita sua"; en España era frecuente el sucinto "Vida" (Santa Teresa, Torres Villarroel,...).

El cultismo empezó a usarse en inglés hacia 1800, designando la escritura de la propia vida o, lo que es lo mismo, la biografía de una persona narrada por ella misma. Así lo indica el Oxford English Dictionary ⁵² el cual menciona al poeta Southey como uno de los primeros en utilizar la palabra con esta acepción, cuando califica a la autobiografía de especimen literario "único" y "divertido". ⁵³ En 1828, Thomas Carlyle usa el término

52. "The writing of one's own history; the story of one's life written by himself", en The Oxford English Dictionary, tomo I.

53. Dice Southey textualmente: "this very amusing and unique speci-

en un contexto similar: "¿Qué no daríamos —se pregunta Carlyle— por la Autobiografía de Shakespeare?".⁵⁴ Sin duda hubiera tenido un valor inestimable para la historia de la literatura (no sólo inglesa), devanada en conjeturas cuando se trata de la vida del genial dramaturgo.

Otro registro del Oxford que ofrece mayor interés es el que se anota del término en cuestión, aplicado esta vez a un tratado de Geología. El mencionado Diccionario reproduce el siguiente párrafo de B. Powell: "Como ha dicho sir C. Lyell en feliz expresión, es la "autobiografía de la Tierra".⁵⁵ Seguramente Powell se refiere a los Principles of Geology de sir Charles Lyell (un libro de importancia considerable para la historia de la ciencia: el geólogo inglés compone la historia de la Tierra, demostrando que su edad es superior a la expresada en el Génesis).

De hecho, ingleses y alemanes dan la impresión de disputarse los registros más tempranos del vocablo en litigio, puesto que si bien Georges Gusdorf encuentra la palabra 'autobiografía' bajo la pluma de Frédéric Schlegel en un fragmento publicado en el ATHENÄUM en 1798, añadiendo Gusdorf que el contexto parece indicar que no se trata, en esta fecha, de un neologismo,⁵⁶ el Supple-

men of autobiography", en QUARTERLY REVIEW I, 283 (citado en el Oxford, véase nota anterior). El subrayado es nuestro.

54. Ibid., Carlyle Misc. (1857) I, 154: "What would we give for such an Autobiography of Shakespeare". El subrayado es nuestro.

55. Ibid., 1859, B. Powell Ord. Nat. 252. Geology.

56. Friedrich Schlegel, en Werke, Kritische Ausgabe, Band II, pág. 196.

ment to the Oxford English Dictionary cita un temprano e interesante texto, de 1797, en el cual se califica peyorativamente el uso de dicha palabra. Traducimos del Oxford (Supplement): "No es muy común en inglés emplear palabras híbridas, mitad sajonas, mitad griegas: por ello autobiografía hubiera parecido pedante".⁵⁷

Sin embargo, no obstante la prudente observación del Oxford, el uso del neologismo, en general, supone un gozo difícilmente evitable: "permite el realce sobre lo común, distingue en el coro, condecora de culto".⁵⁸ Y así, pese a su primitiva afectación el vocablo se fue imponiendo a lo largo del siglo XIX en el léxico usual de la crítica literaria europea.

Lo cierto es que a partir de mediados del siglo XIX, los ingleses pueden enorgullecerse de poseer una estimable producción autobiográfica aparecida ya originalmente con el título de 'autobiografía'. En especial a raíz de la reimpresión de la popular obra de Benjamin Franklin (conocida hasta el momento por Vida o Memorias) en Nueva York, en 1849, con el título de Autobiography con el cual se consolidaría el libro desde entonces. Según May, el primer libro inglés presentado bajo la etiqueta autobiográfica parece haber sido la Autobiografía de un ministro disidente, publicado en Londres en 1834,⁵⁹ pero

57. Cita extraída del Supplement to the Oxford English Dictionary, vol. I. En la entrada 'autobiografía' se dice: "(earlier example): 1797. Monthly Review 2nd Ser. XXIV. 375, It is not very usual in English to employ hybrid words partly saxon and partly Greek: yet autobiography would have seemed pedantic".

58. Cita extraída de un artículo de Fernando Lázaro Carreter, en LA VANGUARDIA; "El dardo en la palabra", 4/VI/1985, pág. 50.

59. Georges May, La autobiografía, op. cit., pág. 141.

queremos hacer notar que el político Benjamín Disraeli había publicado dos años antes una obra titulada Contarini Fleming: A Psychological Autobiography.

La palabra tuvo unos comienzos más difíciles en la lengua francesa: su pedantismo, la incomodidad fonética y el origen inglés fueron, indudablemente, obstáculos para una pronta acogida de la misma. La encontramos en 1836 en el Dictionnaire de l'Académie Française pero con la siguiente definición: "Biografía hecha a mano o manuscrita".⁶⁰ Esta errónea acepción se modifica en el Complément de 1842 al Dictionnaire, pero la palabra suena todavía —muchos años después— como perteneciente a lo que hoy llamaríamos "franglais". En la edición de 1931 del Dictionnaire al significado habitual de "biografía de una persona escrita por ella misma", se añade: "les autobiographies sont souvent mensongères",⁶¹ recogiendo probablemente la opinión del crítico francés Albert Thibaudet quien en 1912 había manifestado su aversión a la autobiografía por considerarla como el más falso de los géneros literarios y al que se ven abocados aquellos escritores que carecen de una imaginación constructiva:

"Le romancier authentique crée ses
personages avec les directions infi-
nies de sa vie possible, le roman-

60. Jacques Voisine: "Naissance et évolution de terme littéraire 'autobiographie'", en La littérature comparée en Europe orientale. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963, pág. 281 (la información la debemos a la obra de May, La autobiografía, pág. 138, ante la imposibilidad de consultar el artículo de Voisine).

61. Dictionnaire de l'Académie Française, t. I, París, Librairie Hachette, 1931. pág. 102.

cier fictice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le vrai roman est comme une autobiographie du possible."

Y continúa Thibaudet:

"Il semble que certains hommes, les créateurs de vie, apportent la conscience de les existences possibles dans l'existence réelle. S'ils prennent pour sujet de leur oeuvre cette existence réelle, elle se réduit en cendre, elle devient fântome, sous le main qui la touche. Elle a eu sa vie, elle n'a pas droit à une autre. Le génie du roman fait vivre le possible, el ne fait pas revivre le réel." ⁶²

Thibaudet ve pues la autobiografía como una limitación en ocasiones insuperable (y cita el ejemplo de Louis Lambert, obra en la que Balzac crea un personaje amorfo, un niño que no tiene un solo rasgo de niño, y es precisamente en esta obra donde Balzac quiere narrarse a sí mismo). ⁶³

62. Albert Thibaudet, Reflexions sur le roman, París, Gallimard, 1938, pág. 12. Cita extraída del primero de los artículos que integran el libro: "L'esthétique du roman" (1912).

63. En cierto modo, la experiencia de lectura que relata el crítico francés a propósito de Louis Lambert es similar a la nuestra con las Memorias de Cela. Una obra que si bien mantiene la maestría expresiva que es habitual en el escritor, se ve cercenada

Su origen inglés y el hecho de que la palabra designe una parcela determinada en el amplio dominio de las memorias son los atributos que, por otra parte, resalta el Dictionnaire Larousse del siglo XIX, el cual en su edición de 1866 la describe ampliamente,⁶⁴ concediendo especial importancia a su facultad de arrojar nueva luz sobre hechos ya conocidos:

"La verdad histórica ha encontrado frecuentemente excelentes auxiliares en aquellos documentos que los autores escribieron para su propia satisfacción, para ejemplo de su familia, más que para la posteridad. Numerosos errores acreditados y hechos desvirtuados por los historiadores, a

por una excesiva dosis de intención: su referencia, por ejemplo, al mundo familiar, el retrato de sus padres es un intento demasiado obvio de explicar su propia condición genética. Lo mismo ocurre con el clásico rechazo de la educación convencional, etc. Seguimos prefiriendo al Cela novelista.

64. Dice textualmente: "Le mot, quoique d'origine grecque, est de fabrique anglaise. Pendant longtemps, en Angleterre comme en France, les récits et souvenirs laissés sur leur propre vie par les hommes marquants de la politique, de la littérature ou des arts, prirent le nom de Mémoires. Mais, à la longue, on adapta de l'autre côté de détroit l'usage de donner le nom d'autobiographie à ceux de ces mémoires que se rapportent beaucoup plus aux hommes mêmes qu'aux événements auxquels ceux-ci ont été mêlés. L'autobiographie entre assurément pour beaucoup dans la composition des mémoires; mais souvent, dans ces sortes d'ouvrages, la part faite aux événements contemporains, à l'histoire même, étant beaucoup plus considérable que la place accordée à la personnalité de l'auteur, le titre de mémoires leur convient mieux que celui d'autobiographie" (...), en el Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle, par Pierre Larousse, tome I, Paris, 1866, pág. 979.

menudo más inclinados a la complacencia que al talento, se ven de pronto corregidos, y situados bajo un nuevo punto de vista, por la publicación de un pequeño documento autobiográfico."⁶⁵

En España, la incorporación de la palabra a la crítica literaria es más tardía, aunque desconocemos la fecha exacta si la hubiere de su penetración en nuestro país. Y así, en el Diccionario Crítico Etimológico de Corominas, no encontramos mayor información: "no se indican especialmente —aclaran sus autores— el origen de las voces de creación reciente formadas mediante la unión de este prefijo (αὐτιός) con palabras conocidas, tales como autobiografía".⁶⁶ En cuanto a 'biografía', Corominas la sitúa en el segundo cuarto del siglo XIX y el adjetivo 'autobiográfico' lo fecha en 1828.⁶⁷

En tal situación, creemos interesante resaltar un dato: Emilia Pardo Bazán utiliza el término en el subtítulo a una de sus primeras novelas, Pascual López. Auto-

65. Grand Dictionnaire..., ibidem.

66. J. Corominas y J.A. Pascual, Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico, Madrid, Gredos, 1980, pág. 334.

Consultamos también, infructuosamente, el Diccionario Histórico de la Lengua Española que reproduce la consabida definición (tomo I (A), Madrid, Academia Española, 1933, pág. 1017) y la Enciclopedia Espasa. Esta última aproxima la autobiografía a otros géneros afines: "Como autobiografías pueden considerarse también muchas crónicas, memorias e historias en las que el autor ha intervenido y refiere su intervención" (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, t. VI, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pág. 1126).

67. Corominas, ibid., pág. 461.

biografía de un estudiante de Medicina (1879).⁶⁸ Es más que probable la influencia de la literatura anglosajona en el uso reiterado que del término hace, en tan temprana fecha, la escritora gallega (de hecho, Emilia Pardo Bazán solía presumir de amplios conocimientos de las letras inglesas: "un poco por su incurable 'snobismo' y un mucho por su certera intuición").⁶⁹

La novela narra, en primera persona, la historia ocurrida a Pascual López, hijo de familia modesta que, con más pena que gloria dado su escaso talento y su nula curiosidad científica, cursa sus estudios de Medicina en la Universidad de Santiago. Allí es escogido por su profesor de Química, Félix O'Narr —un sabio empeñado en encontrar la piedra filosofal que tanto preocupaba a los alquimistas—, como socio beneficiario de sus investigaciones. Investigaciones que le han llevado a inventar una máquina capaz de convertir el carbón en diamante y cuyo funcionamiento exige la presencia de dos personas. El profesor O'Narr sueña con la celebridad y el reconocimiento a su labor científica, mientras ofrece a Pascual López la posibilidad de enriquecerse hasta el hartazgo. Sin embargo, el carácter de este último —codicioso, sí, pero también medroso y tornadizo— impiden que tal cosa suceda: el científico muere en el segundo ensa-

68. La novela se publicó en Madrid, Establecimiento Tipográfico Montoya, 1879.

Es de observar una preferencia en Emilia Pardo Bazán por la forma autobiográfica como técnica narrativa, que repetirá en Los pazos de Ulloa. Novela original de unos apuntes autobiográficos (1886-87) y en Memorias de un solterón.

69. Mainer, La Edad de Plata, op. cit., pág. 65.

yo —exitoso por lo demás— de obtención de diamantes, la casa se incendia y Pascual López huye olvidándose del maletín que contiene los secretos del sabio y en cuya divulgación se había comprometido. Sin embargo, lleva consigo el fruto de tan desgraciado experimento: un monumental diamante que regala a su novia, Pastora, en prueba de amor; la sencillez y la ingenuidad (o simpleza que de todo hay) de la muchacha la impulsan a arrojar el valioso pedrusco al interior de un pozo, por considerar su incalculable valor como un obstáculo en las relaciones del futuro matrimonio. Pascual López queda pues como al principio, es decir, sin medios de fortuna y los descubrimientos del sabio sumidos en la mayor ignorancia y olvido de todos.

En beneficio de la coherencia narrativa, Emilia Pardo Bazán recurre a una fórmula que le permite alejar de sí la ficción construida, y asegura haber hallado unos papeles...

"Pascual López es el extracto, ali-
ñado y puesto en orden, de los apun-
tes autobiográficos de un estudiante
de medicina en la insigne escuela
compostelana. Por antojárseme que
 las aventuras, comunes unas y extra-
 ordinarias otras, del pobre mozo,
 alcanzan a proporcionar con su lec-
 tura un rato de solaz al que las
 repase, me tomé el trabajo de corre-
 gir y enmendar las confusas notas,
 de esclarecer algunos puntos oscuros

y mal explicados que advertí en ellas, de apoderarme de las ideas del estudiante desenvolviéndolas, de acotar hartas divagaciones y de reemplazar el estilo no muy castizo con el mío que, sin ser inmejorable, aventaja extraordinariamente al de mi protagonista".⁷⁰

Pero volviendo a los orígenes del término, éste no se repite en la abundante literatura de evocación, característica del último cuarto del siglo XIX: las Memorias de un setentón (1880) de Mesonero Romanos; los Recuerdos del tiempo viejo (1881) de Zorrilla, quizá el mejor libro de memorias de la literatura española decimonónica; los Recuerdos de un anciano (1878) o las Memorias (1886) de Antonio Alcalá Galiano; Mis memorias (1899) de Nicolás Estévez; los Recuerdos de mi vida (1901) de Santiago Ramón y Cajal, ... Todos, en fin, ignoran en la titulación de sus obras el pretencioso vocablo.

Hacia 1900 hallamos ya algunas referencias del término:

1. El Diccionario de Autoridades de Aniceto de Pagés lo incluye en su edición de 1902, con la definición conocida, acompañada de un breve texto "de autoridad" de Marcelino Menéndez Pelayo:

70. E. Pardo Bazán en el Prólogo a Pascual López, op. cit., pág. 7. El subrayado es nuestro.

"... relativas á contemporáneos, solo recuerdo ... la autobiografía de don Joaquín Lorenzo Villanueva." ⁷¹

Es de suponer que el polígrafo montañés se refiere al libro Vida literaria, de Joaquín Lorenzo Villanueva, publicado en Londres en 1825. ⁷² Y, en efecto, se trata de una valiosa autobiografía en la cual el escritor, político y religioso que fue Lorenzo Villanueva (Játiva, 1757 - Dublín, 1837) se esfuerza por enlazar los hechos más destacados de su vida/obra con la historia de los varios sucesos notables de que fue testigo, y con el estado de la opinión pública de España en materias religiosas y políticas. Diputado por Valencia, fue una de las figuras más brillantes de las Cortes de Cádiz, cuya soberanía defendió con energía y elocuencia; por ello, amén de sus críticas constantes a la curia romana, sufrió persecuciones políticas y tuvo que refugiarse en Londres primero, después en Dublín, donde falleció. La necesidad de justificarse, de corregir la verdad, de contestar las calumnias a que se vió sometido, constituyen el móvil fundamental de su Vida literaria:

"Sólo trato de cumplir con la sagra-

-
71. Gran Diccionario de Autoridades, de Aniceto de Pagés, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1902, t. I, pág. 718. El subrayado es nuestro. También incluye el adjetivo ("perteneciente o relativo a la autobiografía") y no es de extrañar que la cita que se acompaña pertenezca a Emilia Pardo Bazán (ibid., pág. 718).
72. Vida literaria de Joaquín Lorenzo Villanueva, o "Memoria de sus escritos y de sus opiniones eclesiásticas y políticas, y de algunos sucesos notables de su tiempo. Escrita por él mismo". Londres, Imprenta de A. Macintosh, 1825, 2 vols.

da obligación que me impone el amor de la iglesia y de la patria, ultrajadas en mi persona. Respecto de mi doctrina y de mi conducta, como estudioso y como hombre público, presento hechos calificados, para que los juzguen con imparcialidad los que ni me son amigos ni enemigos. Y aunque este juicio libre de afectos debe esperarse más de la futura edad que de la presente, todavía me li-songeo de que algunos coetáneos serán indulgentes con mis defectos personales, si llegan a persuadirse del buen espíritu y de la firmeza con que, a pesar de ellos, por una especial protección de Dios, he sostenido la causa de la religión, aun cuando esta defensa ha ido acompañada de humillaciones y oprobios".⁷³

En muchos aspectos Lorenzo Villanueva nos recuerda a Blanco White: ambos se educaron en un férreo espíritu religioso para contagiarse después de una libertad estimulante que contribuyó a su apertura vital; en los dos hallamos un mismo dolor por España y parecidas quejas, lanzadas desde su exilio inglés, a nuestro país por falta de curiosidad, el anquilosamiento de sus valores y, en especial, por la dañina influencia de la Iglesia. Y

73. J.L. Villanueva, op. cit., pág. viii del Prólogo.

de igual modo los dos escritores tendrán necesidad de relatar los hechos más importantes de sus vidas a fin de refutar las abundantes calumnias y tergiversaciones.⁷⁴

2. La revista ALMA ESPAÑOLA (1903/1904) publica a partir de su tercer número una sección titulada: "Juventud triunfante. Autobiografías" (anunciada ya en su primera entrega) en la que colaborarán escritores todavía jóvenes como Maeztu, Valle-Inclán, Alejandro Sawa, y también los hermanos Alvarez Quintero (véase apéndice núm. 4). La famosa serie de autobiografías aparecerá de manera irregular en las páginas centrales de la revista y se inicia con Azorín, por entonces aún J. Martínez Ruiz. El escritor levantino es, por tratarse del primero, un poco el responsable del tono de la sección, más próxima al autorretrato, a la descripción estática y al lirismo que al relato autobiográfico propiamente dicho. Valle-Inclán, por ejemplo, adoptará más adelante una postura afectada de vejez y desengaño: "Hoy, marchitas ya las juveniles flores y moribundos todos los entusiasmos, divierto penas y desengaños comentando las Memorias amables que empezó a escribir en la emigración mi noble tío el marqués de Bradomín",⁷⁵ centrando su relato 'autobiográfico' en un novelesco episodio ocurrido en su juventud.

74. José María Blanco White publicó su autobiografía: "The Life of the Rev. Joseph Blanco White, written by himself", en Londres, John Chapman, 1845 (o sea 20 años después de que la publicara Lorenzo Villanueva). (Hay una edición parcial en castellano de la Vida de B.W. en Seix Barral/ Formentor con prólogo y traducción de Juan Goytisolo).

75. R. del Valle Inclán en "Juventud militante. Autobiografías", núm. 8 de ALMA ESPAÑOLA, 27 de diciembre de 1903, pág. 7.

Uno de los trabajos más interesantes y que sobresale por la modernidad de su planteamiento es el de Alejandro Sawa. Se presenta ante el lector como un espíritu enajenado ("yo soy el otro" será la frase de Rimbaud que estructura la descripción que de sí mismo hace Sawa y que repite: "'Yo soy el otro': quiero decir, alguien que no soy yo mismo. ¿Qué esto es un galimatías? Me explicaré. Yo soy por dentro un hombre radicalmente distinto a como quisiera ser, y por fuera, en mi vida de relación, en mis manifestaciones externas, la caricatura, no siempre gallarda, de mí mismo.

"Soy un hombre enamorado del vivir, y que ordinariamente está triste. Suenan campanas en mi interior llamando a la práctica de todos los cultos, y me muestro generalmente escéptico. Con frecuencia mis oraciones íntimas, que lentamente yo a mí mismo me susurro, rematan en blasfemias que, al salir de mi boca, revientan con estruendo. Yo soy el otro."

Y continúa el romántico moderno, entre triste y decepcionado: "He nacido en Sevilla, va ya para cuarenta años, y me he criado en Málaga. Mis primeros tiempos de vida madrileña fueron estupendos de vulgaridad —¿por qué no he de decirlo?— y de grandeza. Un día de invierno en que Pí y Margall me ungió con su diestra reverenda, concediéndome la jerarquía intelectual, me quedé a dormir en el hueco de una escalera por no encontrar sitio menos agresivo en que cobijarme. Sé muchas cosas del país Miseria; pero creo que no habría de sentirme completamente extranjero viajando por las inmensidades estrelladas. Véome vestido con un ropón negro de orfandad cuando recuerdo aquel período; pero yo llevaba por dentro mis ga-

las. Eso me basta para mitigar el horror de algunas memoraciones...".⁷⁶ La gloria del artista, nos viene a decir Sawa, es solidaria de su marginación y de su desgracia.

La sección concluye en marzo de 1904, poco antes de que dejara de aparecer definitivamente la revista. La última entrega corresponde a los hermanos Alvarez Quintero: "Autobiografías. Juventud... y adelante" quienes escriben, como fuera su costumbre, "à deux" y en tono optimista y desenfadado, algo prolijo en la expresión y de escaso contenido autobiográfico.

3. En 1905 aparece la extensa obra de Manuel Serrano Sanz, Autobiografías y Memorias (Madrid, 1905) a la que ya nos hemos referido. Poco después, y en edición privada, se publican las cartas autobiográficas de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, con el título: La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa (Huelva, 1907).⁷⁷

76. Alejandro Sawa en el núm. 9 de ALMA ESPAÑOLA: "Juventud triunfante. Autobiografías", 3 de enero de 1904, págs. 10 y 11.

77. La tirada fue de trescientos ejemplares, no destinados a la venta, y pagados por la viuda de Ignacio de Cepeda. A este último, la "gran pasión" de Gertrudis Gómez de Avellaneda, iban dirigidas todas las cartas: la escritora cubana, poco después de llegar a España (arriba en 1836) considera que la mejor manera de probar el amor que siente por Cepeda es entregándole a su amante el testimonio de su (joven) vida. La "Autobiografía" consta de nueve cartas, escritas entre el 23 y el 27 de julio de 1839 (más adelante tendremos ocasión de comentar la tradición de la autobiografía epistolar en España). Para más datos, léase la comunicación de Eugenio Suárez-Galbán: "La angustia de una mujer indiana, o el epistolario autobiográfico de Gertrudis Gómez de Avellaneda", en las Actes du II^e Colloque International de la Baume-les-Aix. Aix-en-Provence, Publications Université de Provence, Études Hispaniques 5, 1982, págs. 281 a 296.

4. Y este mismo año, la Universidad de Oviedo publica en sus Anales una carta autobiográfica de Benito Jerónimo Feijóo dirigida a Gregorio Mayans y Siscar (fecha en Oviedo a 3 de enero de 1733) y que rotula: "Autobiografía del Rvmo. P. Feijóo".⁷⁸ En ella el famoso benedictino responde a la demanda de noticias que de su vida y obra había expresado tener necesidad el Instituto de Jena (que publicaba biografías de los sabios del mundo), a través del erudito valenciano.

"Para que Vmd. satisfaga al amigo extranjero que solicita noticias de mi persona, padres, patria, etc., digo que soi natural i originario de la provincia de Orense en el reino de Galicia;naci en una aldea llamada Santa Maria de las Melias distante legua y media de dicha ciudad de Orense el año 1676 día ocho de Octubre;"

Así empieza la escueta carta en la que el catedrático ovetense se limita a mencionar los hitos más destacados de su vida académica y profesional. Sólo en cierto párrafo se permite una leve valoración de sí mismo, cuando dice: "El año de 1721 vacó la cathedra de Escritura, opúseme y la logré. El de 1725 subí a la de Visperas de Theologia que oi gozo; de modo que no hize leccion de

78. Fray Benito Jerónimo Feijóo: "Autobiografía", Anales de la Universidad de Oviedo de 1905-7, 1907, págs. 379-381.

oposición que no me valiese una cathedra." ⁷⁹

5. La demanda de textos autobiográficos a escritores y poetas españoles con el tiempo no hizo sino aumentar como lo prueba la publicación hacia 1920 (lamentablemente sin fecha) de un libro antológico que recogía diversas autobiografías en prosa y en verso reunidas por el editor de la Biblioteca de Escritores Célebres en un volumen (el proyecto inicial constaba de cuatro series) en el que figuraban los nombres de Joaquín Belda, Tomás Luceño, Luis Ruiz Contreras, Luis Estesó, J. López Silva, Manuel del Palacio, José Estrañi, etc. ⁸⁰

Se trata de textos ligeros (3 ó 4 páginas a lo sumo), uniformes en el tono, escritos medio en serio, medio en broma: "Para que las generaciones venideras se enteren de quién fuí yo y de lo que hice en este mundo, así como también mi psicología, de mi fisonomía, de mi antropología, de mi filosofía, de mi fantasía y de mi mala suerte en la Lotería, escribo mi autobiografía" se mofa Estrañi al iniciar su corto relato fechado en Santander (1916). ⁸¹

En todos se da la imprescindible identidad entre autor, narrador y personaje, y del conjunto destacamos el brevísimo texto de Joaquín Belda, digamos que por su sentido de la unidad y el humor solapado que transpira su narración. Con cierta coquetería, y es un suponer,

79. Feijoo, art. cit., pág. 380. El subrayado es nuestro.

80. Autobiografías de escritores y poetas españoles, Biblioteca de Autores Célebres, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, s/f.

81. José Estrañi, "Autobiografía", op. cit., págs. 36 a 39.

afirma el célebre autor de La Coquito: "En la calle Cuatro Santos, de Cartagena, población que hallará el arrojado viandante que surque la provincia de Murcia, por tren, a pie o aeroplano, nací el 5 de Octubre de año de sonrisas de 1883".⁸² Sin embargo, nació en 1880...

Desde entonces las referencias se multiplican, si bien es verdad que serán muy pocos los autores españoles de este siglo que utilicen dicha palabra en la cubierta de sus libros. Lo hacen: Miguel Villalonga (1947) y Jorge Semprún (1977); J. Moreno Villa y Rosa Chacel la añadirán como subtítulo de sus obras Vida en claro (1944) y Desde el amanecer (1972) respectivamente. El resto corresponde a iniciativas editoriales.

82. Joaquín Belda, "Autobiografía", *ibid.*, págs. 52 y 53.

2.5.3. Autobiografías contra memorias

De modo que los términos "Memorias" o "Recuerdos" continúan marcando las preferencias de la mayoría de los escritores y encabezan habitualmente aquellas obras de contenido autobiográfico escritas por autores desconocidos para el gran público. En cambio los literatos prefieren para sus libros también autobiográficos una clave significativa (retrospectiva, biográfica) que permite adivinar su contenido: Automoribundia, Desde la última vuelta del camino, Un hombre que se va,... Cabe observar también las frecuentes repeticiones de títulos en el ámbito de la literatura autobiográfica, fenómeno que no ocurre en otras parcelas literarias (pero sí artísticas, como la pintura): no acostumbramos a encontrar obras de teatro, o novelas, o incluso libros de poemas idénticamente rotulados. Sin embargo, el epígrafe de Recuerdos y olvidos, por ejemplo, encabeza las obras de Benavente y Ayala; Memorias inmemoriales es usado por Azorín y también por Gabriel Celaya; Mis memorias por Angel Osorio y Nicolás Estevénez; Memorias de un desmemoriado por Luís Ruíz Contreras, Mariano de Cavía, López Pinillos y Benito Pérez Galdós, etcétera.

Este último título —valga como anécdota— fue objeto

de una cierta polémica protagonizada por Ruíz Contreras y Pérez Galdós. El primero reivindicó la "propiedad" del rótulo "Memorias de un desmemoriado" frente al escritor canario quien titulaba también del mismo modo unos artículos de recuerdos publicados en LA ESFERA desde marzo de 1916. En la carta que Contreras le envía a Pérez Galdós le hace, entre otras observaciones, la siguiente:

"Ha tiempo que uso para mis "memorias" este título, que, además de ser invención mía —creo yo— responde a mi carácter y lo sintetiza. El "desmemoriado" que yo presenté, recordaba sólo "emociones y sensaciones", algo de lo que me ocurre a mi." ⁸³

A lo que contesta Pérez Galdós muy juiciosamente:

-
83. El propio Ruíz Contreras narra lo sucedido en el Prólogo a las Memorias de un desmemoriado, Madrid, Imp. de A. Marzo, s/f, 2 vols.

César González Ruano hizo de Ruíz Contreras, en sus Memorias, un ajustado retrato en el que se apuntaba su megalomanía y una cierta manía persecutoria que ya adivinábamos, dicho sea de paso (léanse las págs. 118 y 119 de Mi medio siglo se confiesa a medias, op. cit.). Pero es el mismo Contreras quien de nuevo, en su "Autobiografía" (supra, pág. 151) confirma sin saberlo estas tendencias cuando escribe: "He sido muy desdichado, y siempre cargué con la culpa de todas mis desdichas, como si yo las buacase con un candil en vez de procurar evitarlas. Ya ven ustedes, que desde los comienzos, fue la Fatalidad que se cebaba en mí. Un hada me condenó a ser feo, otra me condenó a ser pobre, y la tercera me condenó a no ser bastante feo ni bastante pobre, para que no sacara partido alguno de la fealdad ni de la pobreza" (pág. 17).

"Considere usted, amigo mío, que no tiene nada de particular que dos escritores coincidan en denominar sus trabajos con una fórmula de las más corrientes. Usted puede ser desmemoriado y yo también." ⁸⁴

Ruíz Contreras —por entonces traductor de Anatole France, de Willy, de Rachilde y de otros muchos, pero con poca labor propia— no logró convencer a Pérez Galdós de que renunciara a titular así sus recuerdos, pese a insistir en sucesivas cartas que ya no obtuvieron contestación. Lástima de esfuerzos porque ni Ruíz Contreras nos parece tan desmemoriado como dice ni su libro merece el empeño puesto en reivindicar la propiedad del título.

Concluyendo la confusión más frecuente se da entre autobiografías y memorias. En realidad son parcialmente idénticos: nota común a ambos géneros es que hablan principalmente del propio autor, de las incidencias de su vida y de cuantas personas y acontecimientos se relacionan con ésta. Frente a esta parcial identidad, las diferencias entre ambos parecen carecer de importancia. Incluso unas y otras suelen apoyarse en anteriores Diarios que aportan la necesaria precisión cronológica y el indispensable concierto al capricho de los recuerdos. De modo que, si nos atenemos a las etiquetas, una distinción entre ambos géneros resulta forzada y extemporánea en la literatura española, siquiera actual. Ambos tér-

84. Contreras, Memorias de un desmemoriado, pág. 12.

minos se suelen utilizar indistintamente por la crítica, sus diferencias no son percibidas con claridad por los usuarios (o sólo se distinguen satisfactoriamente en casos extremos) y hemos visto que la frecuencia del término autobiografía en la titulación de las obras con tal contenido es realmente escasa: todavía en la actualidad las palabras "recuerdos" y "memorias" son las que acuden con mayor facilidad a la pluma de los escritores, que intuyen quizá en ellas una menor exigencia formal y, por tanto, una mayor libertad de creación.⁸⁵

85. Poco después de redactar estas páginas alguien vino a confirmar nuestra idea (nada original por supuesto): se trata de una de las últimas entrevistas concedidas por el recientemente fallecido Emir Rodríguez Monegal. Este crítico uruguayo reconoce haber actuado "astutamente" al titular su libro autobiográfico Las formas de la memoria (título tomado de una cita de Borges: "el olvido, una de las formas de memoria"). La obra no quería ser deliberadamente ficcional pero tampoco someterse al rigor autobiográfico, así que presume hallar en el género memorialista una mayor libertad imaginativa sin renunciar a la primitiva intención que motivó la escritura del libro (DIARIO 16, 17 de noviembre de 1985, "Culturas").

2.5.4. Definiciones

Ya comentábamos que la forma autobiográfica ha sido objeto en las últimas décadas de importantes estudios, especialmente en otras lenguas. Todos coinciden en buscar el carácter distintivo del género, en encontrar aquellos rasgos decisivos que permitan acomodar la percepción del campo literario a un determinado elemento organizador: el problema no radica tanto en trazar los límites, siempre móviles y fluidos cuando de arte se trata, como identificar un centro que le pudiera conceder autonomía al género. Pero, surgida originalmente de las memorias, la autobiografía ha adquirido de hecho una autonomía muy precaria que no iguala a la autonomía de su nombre. Como dice Georges May "sin duda la historia de este nombre refleja la naturaleza de la autobiografía, pero sin definirla ni fijarla".⁸⁶

A Ph. Lejeune debemos, hasta el momento, la definición más completa del término. En Le pacte autobiographique afirma el crítico francés situarse como un lector de hoy que quiere vislumbrar un orden en el magma de

86. Georges May, op. cit., pág. 151.

textos publicados en los que el tema común es la narración de la vida de alguien. Es, por tanto, desde la perspectiva del lector que Lejeune define el género:

"DEFINITION: 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." ⁸⁷

Esta formulación, separada del texto en el original y en itálicas, tiende a negar la intención empírica e inductiva expresada por Lejeune repetidas veces a lo largo del libro: su voluntad de elaborar una simple hipótesis de trabajo, para adquirir por el contrario un estatuto teórico digno de figurar en cualquier diccionario. Algunos estudiosos del género se han rebelado contra el dogmatismo de Lejeune, en especial contra su tesis del pacto autobiográfico,⁸⁸ una especie de "contrato de lec-

87. Ph. Lejeune, Le pacte autobiographique, op. cit., pág. 14. El texto se publicó primero en la revista POETIQUE, núm. 14, abril de 1973.

88. Pero han surgido otros puntos de discrepancia. Por ejemplo, sobre el hecho de que Lejeune defina la autobiografía como un relato en prosa (aspecto que comentaremos más adelante), o bien desacuerdos con el criterio adoptado por el crítico francés en la selección del material autobiográfico que se propuso estudiar. Así opina Yves Coirault, quien dice: "Mi asombro —traducimos— radica en no encontrar en el corpus esta amplitud a la que me refería, o, cuando me refiero, no impedía la definición. Y mi temor de que los espíritus impacientes, prevenidos, más avidos de metodología que de literatura, más sensibles a la belleza "funcional" del instrumento que a la diversidad de las obras; no excluyan de golpe todo aquello que, del thesaurum, pudiera ser retenido en el corpus autobiográfico" (en "Autobiographie et mémoires", art. cit., pág. 947). El subrayado es nuestro.

tura" suscrito tácitamente entre el autor y el lector, que cumple una función integrante y en el cual ve Lejeune un elemento indispensable para una definición viable de la autobiografía, tanto o más indispensable que aquellos rasgos formales que se apoyan en cualidades intrínsecas de los textos autobiográficos: "Es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura".⁸⁹ En efecto es el contexto, el status oficial del libro —es decir, el hecho de que el autobiógrafo afirme su intención de decir la verdad y hablar de sí mismo— el que realiza la proeza y nos permite distinguir con claridad una novela de una autobiografía. Y es evidente que nuestro comportamiento como lectores no es en absoluto el mismo cuando nos enfrentamos a una novela o bien a una autobiografía: en el primer caso nos interesamos ante todo por la escritura, por el "estilo", conscientes de que de ella depende el relato de ficción. Por el contrario, en una autobiografía —incluso si la escritura es particularmente brillante— nuestra atención está básicamente orientada hacia el hombre cuyo rostro descubrimos en cada página. El texto es entonces considerado esencialmente como el vehículo de un sentido, el espejo de un referente.⁹⁰ Pero también es cierto que muchos autores han percibido el partido que le pueden sacar a la confusión de los contratos

89. Ph. Lejeune, op. cit., pág. 45.

90. Maurice Couturier, de acuerdo con la idea de Lejeune de que en el interior del texto no se puede hallar la diferencia que hay entre una novela y una autobiografía, sino únicamente en el contrato de lectura, habla de una lectura prospectiva en el primer caso y de una lectura retrospectiva en la obra autobiográfica (véase su art. "Las trampas de Nabokov" en QUIMERA núm. 4 (Dossier: Biografía), febrero de 1981, pág. 29).

de lectura para componer sus novelas (pensamos en Max Aub o en Nabokov). Por otra parte, nos preguntamos si es pertinente hablar de contrato de lectura entre un escritor del XVIII y un lector actual sabiendo, como sabemos, que los géneros literarios son un producto histórico⁹¹ y una convención vinculada a los procedimientos o rasgos constructivos dominantes en cada época. No creemos que, en el setecientos, lectores y escritores distinguieran entre el género novelístico y el biográfico, al menos en cuanto a técnica o al tipo de placer que proporcionaba la lectura de ambos tipos de textos. ¿Establecía el público del setecientos alguna diferencia entre el héroe novelesco y el héroe autobiográfico? ¿Puede dejar de hacerlo el lector de ahora?

Sea como fuere, lo cierto es que en muy poco tiempo, y más allá del acuerdo o desacuerdo con Lejeune (él mismo parece ser el mayor instigador de la polémica), la mencionada definición se ha convertido en el punto de referencia indiscutido de cualquier estudio sobre el tema: centro de solidaridades y discrepancias ha venido a ser, sin duda, la hipótesis de trabajo que en un principio se proyectara, a cuyo desarrollo y matización ha

91. Russell P. Sebold en su estudio sobre la Vida del Piscator de Salamanca (Novela y autobiografía en la "Vida" de Torres Villarroel, Barcelona, Ariel, 1975) insiste en el estrecho parentesco que cabe establecer entre la "nueva" forma biográfica y la "nueva" forma novelística; las cuales iban evolucionando paralelamente a fines del XVII y principios del XVIII. (Acercas de la nueva forma biográfica Dryden había señalado ya, en su Prólogo a las Vidas paralelas de Plutarco, la trivialidad de la "Biographia" moderna distinguiendo la biografía de los anales y de la historia oficial, dice que en aquella: "hay por añadidura un descenso a las circunstancias menudas y los sucesos triviales de la vida, que son naturales para esta manera de escribir y que la dignidad de las otras dos no admite").

contribuido de manera notable el propio Lejeune en frecuentes y sucesivas correcciones a los aspectos más conflictivos de la misma. El éxito de Le pacte autobiographique ha sido tan espectacular que nos obliga a pensar que al crítico francés se deben buena parte de los frutos obtenidos hasta ahora en la "canonización" del género.⁹²

En la definición propuesta por Lejeune intervienen diversas categorías críticas:

- | | | |
|--------------------------|---|--|
| 1. Forma de lenguaje | { | 1.1. Relato |
| | | 1.2. En prosa |
| 2. Tema | - | Vida individual |
| 3. Situación del autor | { | 3.1. Identidad autor - narrador |
| | | 3.2. Realidad del narrador |
| 4. Posición del narrador | { | 4.1. Identidad narrador - protagonista |
| | | 4.2. Perspectiva retrospectiva |

Estas categorías nos parecen decisivas en el análisis de las formas del género. Por ello, aceptamos la defi-

92.: El mismo Lejeune manifestó su sorpresa en una revisión de su hipótesis. En ella reconoce que a dicha recapitulación crítica han contribuido más las aprobaciones que los reparos formulados: "Dans mon esprit, la définition n'était qu'un point de départ pour lancer une déconstruction analytique de tous les facteurs que entrent dans la préception du genre. Mais isolée de son contexte, citée comme une "autorité", la définition révélait son autre face, sectaire et dogmatique, lit de Procuste dérisoire, formule faussement magique qui bloquait le réflexion au lieu de la stimuler" ("Le pacte autobiographique (bis)", en L'autobiographie en Espagne, op. cit., pág. 9).

nición de Lejeune como punto de partida o referencia en torno a la cual girarán nuestras reflexiones. Acaso complaciera al crítico francés saberla instrumento de trabajo.

Vayamos por partes.

2.5.4.a. Forma del lenguaje

2.5.4.a.a. Relato

"Amigo mío, la naturaleza ha dado a cada hombre un estilo, como una fisonomía y un carácter."

(Jovellanos, carta a Vargas Ponce, en 1799).

La autobiografía consiste en el relato o narración verídica de la propia vida, siendo éste el objetivo fundamental de la obra.⁹³ Relato de los hechos, y no descripción, puesto que incluye duración y movimiento, cualidades ambas de las que está exento el autorretrato, y también la crónica. La narración suele ser directa, abierta y lineal, ordenada cronológicamente en muchos casos y conforme a los cánones clásicos de la biografía (infancia, adolescencia, juventud, madurez), de modo que la naturalidad es quizá la característica más sobresaliente de la prosa autobiográfica, que destaca además por su escasa dificultad de lectura. Ello es debido en buena parte a que este tipo de obras parecen producto de la inspiración, la capacidad afectiva y la experiencia personal de quien las suscribe, ofreciéndose al lector como algo espontáneo, de tema sencillo y conocido y en cuyo desarrollo confía hallar este mismo lector alguna emoción que lo distraiga. Dan en definitiva la impresión

93. Es la operativa definición que utiliza Randolph D. Pope a lo largo de su magnífica tesis doctoral dedicada al estudio de la autobiografía en España hasta Torres Villarroel, Frankfurt, 1974, en especial págs. 1 a 9.

de una facilidad expresiva que no tiene porqué corresponderse con la realidad de su escritura. Pero así parece, y ello explica en parte su acostumbrado éxito de público.

Es un pionero, Edward Gibbon, quien aconseja en las primeras páginas de su Autobiografía que:

"El estilo deberá ser sencillo y familiar —y añade— pero el estilo es la imagen del carácter, y la costumbre de escribir con corrección puede producir, sin trabajo ni propósito, la apariencia del arte y del estudio".⁹⁴

Gibbon intuye que la perfección del estilo, una prosa artística y efectista, hace sospechoso el contenido del relato, por la distancia que impone entre la supuesta autenticidad del pasado y el presente de la situación narrativa. Es por ello que advierte a aquellos lectores suspicaces que el posible artificio sintáctico de su obra es fruto del hábito intelectual y de una escritura siempre impecable, en el caso del historiador inglés.

Lo mismo opina César González-Ruano, quien al comienzo de sus Memorias expone su aspiración de lograr un estilo que sea tan espontáneo como entretenido:

"Le pido a Dios inspiración para no

94. Edward Gibbon, Autobiography, (1796), versión castellana de Antonio Dorta, Madrid, Austral, 1949, pág. 13. El subrayado es nuestro.

tener que ser elocuente, para no sumirme en preciosismos, feísmos, ni otros ismos, y para mantener un clima de lenguaje sencillo, directo, fácil para todos, en el que sabréis disculparme algún descuido de prosa o alguna repetición incluso de encariñamiento espontáneo en el modo de hacer".⁹⁵

El conocido articulista madrileño no es ajeno (y ¿cómo lo podría ser?) a los medios estilísticos que proporcionan una mayor espontaneidad al texto; uno de los cuales es indudablemente la repetición de una palabra de modo que parezca un descuido involuntario (en retórica el fenómeno origina un buen número de figuras de dición).

Lo cierto es que la cuestión continúa en litigio: la paradoja de la autobiografía literaria, su esencial doble juego consiste en pretender ser a la vez un discurso verídico y una obra de arte, hasta el punto de que muchas de las autobiografías actuales expresan la meditación que sus autores han llevado a cabo acerca de esta cuadratura del círculo, y revelan su deseo de alcanzar un cierto equilibrio entre los polos (es el caso de Michel Leiris, Francisco Umbral,...). En realidad, cualquier estudio sobre la praxis de la autobiografía moderna pone de manifiesto la tensión que existe entre ambos extremos: de un lado la transparencia referencial, del

95. C. González-Ruano, op. cit., pág. 26. El subrayado es nuestro.

otro la búsqueda estética. De modo que podemos distribuir los textos autobiográficos en función de una continua gradación entre ambos: partiendo de un hipotético centro de equilibrio todos tienden, con mayor o menor fuerza, hacia uno de ellos: o a la simple y tópica exposición de datos que cabe esperar de un "curriculum vitae", o bien hacia el lirismo más puro.

Para Starobinsky el estilo, "aquí más que en cualquier otra parte" será obra del individuo: las condiciones genéricas exigidas por la autobiografía (identidad entre narrador y héroe / necesidad de que exista narración / y continuidad temporal suficiente como para que aparezcan los rasgos de una vida) ofrecen un marco lo bastante amplio para que puedan ejercitarse y manifestarse una gran variedad de estilos particulares.⁹⁶

Cabe observar también otro aspecto frecuente en los autobiógrafos y que redundaba en beneficio de una prosa sencilla y natural: es el hecho de que vayan madurando durante varios (tal vez muchos) años la idea de escribir su vida y así cuando se deciden, redactan la obra con rapidez: el resultado es una obra madura (como debe ser tratándose de una autobiografía) pero de gran agilidad narrativa.⁹⁷ Prueba de ello es que la mayoría de los

96. Jean Starobinsky, Psicoanálisis y literatura, op. cit., págs. 65 y ss.

97. De nuevo acudimos a César González-Ruano: pese a la considerable extensión de sus Memorias (más de 650 páginas), el escritor madrileño confiesa en el prólogo haberlas escrito en poco más de cinco meses: "Creo que éste es un tipo de libro, aunque pueda parecer lo contrario, de inspiración y de cogerlo y no dejarlo hasta el final, casi casi como un trance o como la rápida reconstrucción de un sueño." (pág. 20).

autores entregados a tales tareas confiesen apoyarlas, especialmente en cuanto se refiere a fechas, datos,... , en antiguos diarios o cuadernos de notas en los que fueron registrando los detalles de mayor interés, a la espera quizá de incorporarlos en una obra de mayor envergadura. Otra cosa es que, en algunas ocasiones, la obra no llegue a escribirse y las anotaciones se acumulen, con mayor o menor concierto, hasta la muerte del escritor, o bien aquella quede a medio concluir... Es el caso, por ejemplo, del madrileño Eugenio Noel y su Diario íntimo.⁹⁸ Publicado póstumamente por la editorial Taurus a partir de los papeles dejados por el novelista para un futuro libro que debiera titularse La novela de la vida de un hombre, su Diario, decimos, refleja bien a las claras las diferencias entre los capítulos autobiográficos elaborados por el escritor (especialmente logrados los primeros, dedicados a la infancia y adolescencia de Noel) y aquellos que son en realidad borradores del proyectado libro. En estos últimos el lector se enfrenta con una escritura esquemática, mnemotécnica y reiterativa en la que abundan las enumeraciones de hechos, sentimientos, nombres, lugares. Destacan en especial las cuestiones de dinero que atormentaban al infeliz escritor y que acaban siendo una preocupación obsesiva en el Diario.

Muy al contrario de lo que hace el autor de la Historia de la declinación y caída del Imperio Romano, por seguir con él, en su Autobiography:

98. Eugenio Noel, Diario íntimo, Madrid, Taurus, 1962 y 1968 (primer y segundo volumen respectivamente).

"No me explayaré sobre mis asuntos económicos, que no pueden ser instructivos ni divertidos para el lector. Es una norma de prudencia, tanto como de cortesía, el reservar tal confidencia para el oído de un amigo particular, sin exponer nuestra situación a la envidia o a la lástima de los extraños, pues la envidia produce odio y la piedad se aproxima mucho al desprecio."⁹⁹

En pleno siglo XVIII, no sorprende en absoluto la posición de Gibbon, defensora de la tesis iluminista delineada por Voltaire: el relato biográfico como ejemplo y modelo de virtudes. Lo más íntimo, lo más espontáneo, las anécdotas picantes o los hechos contradictorios debían suprimirse seleccionándose para el público cuanto en una vida pudiera calificarse de grande y digno y se manifestara en consonancia con el mundo de la forma y los convencionalismos sociales. Los deslices, y las explicaciones de los mismos, estaban de más.

Esta sencillez narrativa que consideramos característica de los textos autobiográficos la observamos también en la forma de iniciar el relato. Frente a los juegos de voces y de focalización habituales en la novela contemporánea, la escritura autobiográfica suele optar por las formas de relato más convencionales y la voz del narrador se reconoce ya en las primeras líneas del mismo. To-

99. E. Gibbon, op. cit., pág. 127.

memos, sino, algunos ejemplos.

Así empieza La colmena, "in media res":

"No perdamos la perspectiva, yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante.

"Doña Rosa va y viene por entre las mesas del café, tropezando a los clientes con su tremendo trasero"

O bien El siglo de las luces, con la especial focalización de una escena:

"Detrás de él, en acongojado diapasón, volvía el Albacea a su recuento de responsos, crucero, ofrendas, vestuario, blandones, bayetas y flores, obituario y requiem —y había venido éste de gran uniforme, y había llorado aquél, y había dicho el otro que no éramos nada...—"

Comparemos estos fragmentos iniciales con el comienzo de la Vida de Diego Torres Villarroel:

"Yo nací entre las cortaduras del papel y los rollos del pergamino en una casa breve del barrio de los librerros de la ciudad de Salamanca, y renací por la misericordia de Dios en el sagrado bautismo en la parroquia

de San Isidoro y San Pelayo, en donde consta este carácter, que es toda mi vanidad, mi consuelo y mi esperanza."

O bien con el ya clásico de las Confesiones de Jean-Jacques Rousseau:

"Nací en Ginebra el año 1712. Fueron mis padres los ciudadanos Issac Rousseau y Susana Bernard. Una modestísima herencia, que hubo de repartirse entre quince hermanos, redujo a casi nada la parte de mi padre, el cual, para vivir, tuvo que acogerse a su profesión de relojero, en la que era ciertamente habilísimo"

De modo similar, aunque más de acuerdo con el talante de Alberti, empiezan las Memorias del poeta gaditano (La arboleda perdida) atractivas en su afán de conjugar poesía y política a un tiempo:

"1902. Año de gran agitación entre las masas campesinas de toda Andalucía, año preparatorio de posteriores levantamientos revolucionarios. 16 de diciembre: fecha de mi nacimiento, en una inesperada noche de tormenta, según alguna vez oí a mi madre"

Es evidente que el lector no percibe de igual manera ambas técnicas. En general, puede decirse que si las dos primeras son las habituales en la novela, las tres últimas citas muestran la técnica tradicional y frecuente en la autobiografía.

2.5.4.a.b. ¿En prosa?

Sin duda la prosa es la forma habitual de expresión del género autobiográfico, y en prosa están redactadas no sólo la mayor parte de las obras pertenecientes a dicho género sino también las más célebres. Sin embargo, no creemos que suponga una exigencia indiscutible, de ahí que no la hayamos incluido como rasgo distintivo en nuestro análisis anterior. ¿Acaso no existen relatos poéticos autobiográficos en verso en los que se establece una identificación entre autor-narrador-personaje, amén de reunir las condiciones más sustanciales del género?

Bien es verdad que "existe una considerable diferencia entre la narración de la novela, por ejemplo, y la del poema. Un poema narrativo o una serie de ellos van más allá de la mera descripción si alcanzan su objetivo. La narración del poema es fundamentalmente lírica" reflexiona Joaquín Marco en las palabras previas que acompañan a su breve "autobiografía lírica".¹⁰⁰ Y, en efecto,

100. Joaquín Marco, El significado de nuestro presente, Barcelona, Ocnos, 1983, cit. pág. 8. Es una voz entre irónica y cansina la que da vida a los veintidós poemas de su autobiografía lírica, la misma que en el Prólogo se resigna a contemplar sin rencor el pasado... "aunque resulta difícil agradecerle tantos erro-

la concentración de sentido exigida por la poesía permite en los mejores casos incorporar a nuestra experiencia lo que hemos sentido muchas veces sin saber que podía expresarse de ese modo. Por ello no hace sino aumentar las posibilidades creativas de la autobiografía, de ningún modo es motivo para reducirlas.

Los textos a los que podemos acudir en apoyo de la autobiografía lírica son muchos, los autores también: Neruda, García Lorca, César Vallejo, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Unamuno, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Lius Rosales, Gerardo Diego, ... "nomina magistra".

Rompamos el fuego con un divertimento: al hablar del volumen antológico Autobiografías de escritores y poetas españoles publicado hacia 1920, mencionábamos el hecho de que buena parte de las autobiografías que componen el

res". Es la voz poética del que siente cómo todo, para bien o para mal —que eso nunca se sabe, decían antes— ha contado en su vida, y es esto lo que explica la piedad hacia su propio pasado: el hecho de tener presente en todo momento la vida entera (rasgo frecuente en algunos espíritus, aunque doloroso) conlleva al menos un consuelo, y es de comprender que se ha tenido un destino.

Varias pueden ser las motivaciones básicas, secretas, del poeta, para escribir esos poemas: la falta de amor hacia sí mismo ("mis ojos sólo son tristes espejos, / malos amigos que ven lo que uno teme"), una falta de armonía entre el poeta y su yo que se resuelve convirtiendo al primero en personaje. O bien, la voluntad de presentar sintéticamente el modo en que se ha producido la absorción de la experiencia por parte del poeta (para ello nada mejor que concebir unos poemas cuyo tema sea la educación sentimental del personaje: poemas 5, 16, 17, ...): la poesía de Joaquín Marco trata precisamente de eso, de la vista atrás, y no por casualidad la rige un ritmo a medias mordaz, a medias fatigado, acorde con ciertas estaciones de la vida.

libro estuvieran escritas en verso. Escritas, además, en un tono menor y zarzuelero muy del gusto de entonces, como este sainete de Tomás Luceño articulado como un diálogo entre el público y el autor en el curso del cual este último, entre risas y veras, va extrayendo de su biografía los pasajes más llamativos:

AUTOBIOGRAFÍA

PÚB. Tomás, ¿cuántos años tienes?
Con franqueza, no me engañes.

YO. Esa es una tontería
que no se pregunta á nadie.

PÚB. Los presumo: treinta y cinco.

YO Sube.

PÚB. Cuarenta cabales.

YO. Sube.

PÚB. Cuarenta... y diez más.

YO. Baja.

PÚB. ¿Qué dices, que baje?
¡Si yo creo que te he visto
pasear con Calomarde!

YO. Acércate un poco á mí
y oye un secreto muy grave.
¡Tengo cuarenta y nueve!
Y pronto, á no malograrme,
tendré cincuenta... Si miento
que me parta en este instante

un rayo... (Pausa, esperando
 hasta ver si el rayo cae.)
 ¿Me ha partido?... No... La prueba
 no puede ser más palpable.
 Soy natural de Madrid,
 nacido en buenos pañales,
 bautizado en San Ginés
 por un cura muy amable
 que, cuando me vió, me dijo:
 "Don Tomás, muy buenas tardes."
 Hasta cumplir cuatro meses
 no podían aguantarme;
 llorando pasaba el día,
 la noche desgañitándome.
 Solamente cuando el alma
 me leía algún romance
 ó algún sainete de Vega,
 solía tranquilizarme. ¹⁰¹

Y Luceño prosigue con el relato de sus estudios, ocupaciones y costumbres ("En Gobernación serví / cargos de modesta clase; / vino la Revolución / y me declaró cesante, / que, por lo visto, no trajo / más misión ni más alcances / que los de quitarme a mí / aquellos cinco mil reales"). El sainete incluye una somerísima descripción moral y física del personaje: "Soy pequeño de estatura, / mi paso es lento y suave; / pero despacito y todo, / a ningún lado voy tarde" y también varias referencias a

101. Tomás Luceño en Autobiografías de escritores y poetas españoles, op. cit. (ver más arriba, pág. 151), págs. 21 a 25.

sus costumbres, carácter, para concluir diciendo: "Envidio el talento a todos, / por ser don inapreciable, / que no lo alcanza el estudio / cuando al nacer no se trae".

Por los mismos años, aproximadamente, Rubén Darío, más volcado a su interior que en épocas anteriores, escribe poemas de notable, notabilísima, intensidad autorreferencial, en los que, condensados, hallamos algunos de los componentes que integran toda autobiografía: en especial las huellas del tiempo, el dolor de la memoria, la interrogación sobre sí mismo ["Tú que estás la barba en la mano / meditabundo, / ¿has dejado pasar, hermano, / la flor del mundo?"¹⁰²] y, sobre todo, el vislumbre de la muerte en el horizonte. Son poemas de una gran hondura de tono mas sencillos en la expresión: el poeta no necesita de bellos ropajes ahora para descubrirnos la existencia de la tristeza y la desilusión en su alma temblorosa:

"Quiero expresar mi angustia en versos que abolida dirán mi juventud de rosas y de ensueños,
y la desfloración amarga de mi vida
por un vasto dolor y cuidados pequeños."¹⁰³

102. Rubén Darío: "Poema de otoño" (1910). manejamos la edición Poesía de Jorge campos, Alianza, 1977, pág. 107.

103. Ibid. en "Nocturno" (1905), págs. 84 y 85. Véase también el poema epistolar: "Pequeño poema de Carnaval" (1914) dirigido a Madame Leopoldo Lugones: Rubén Darío cuenta alrededor de 45 años al escribir a Lugones acerca de su estado: "Ha mucho que Leopoldo / juzga bajo un toldo / de penas, al rescoldo / de una última ilusión. / O bien cual hombre adusto / que, agriado

Parecen poemas escritos desde la angustia casi todos ellos, en la dialéctica entre la muerte que se sabe irrefutable y la idea de una muerte diferida, aplazada mediante la escritura del desastre interior. Cuando no queda más que la esperanza, disimulada: "yo me pongo a esperar la esperanza ida, / y conduzco entre tanto la barca de mi vida;" o la desesperanza que sólo la Imaginación hace real:

"Diluir mi tristeza
 en un vino de noche
 en el maravilloso cristal de las tinieblas...
 Y me' digo: ¿a qué hora vendrá el alba?
 Se ha cerrado una puerta...
 Ha pasado un transeúnte...
 Ha dado el reloj tres horas... ¡Si será Ella!..."¹⁰⁴

Pero si hemos elegido a Rubén Darío entre todos los poetas que —quizá con mayor facilidad que Darío— podrían corroborar con sus textos la posibilidad real de la autobiografía lírica se debe a una razón: el poeta nicaragüense es también autor de una Autobiografía en prosa, creemos que escrita por encargo editorial, y fechada en

de disgusto, / no hincha el cuello robusto / lanzando una canción." (op. cit., pág. 117). El poema escrito en octavillas, puede leerse bien como un autorretrato de su autor, bien como ejemplo de su lucha contra su mayor adversario, a saber, el tiempo.

104. Ibid., "Nocturno" (1907), pág. 103 de la ed. cit.

Buenos Aires, entre septiembre y octubre de 1912.¹⁰⁵ Se trata de unas memorias comprimidas (y publicadas póstumamente) que el poeta anuncia ampliar más adelante (véase el capítulo LXVI y último), aunque no lo hizo —murió en 1916—. Su prosa no tiene nada que ver con el resto de su obra; de hecho, la revelación rubeniana se encuentra, según creemos, exclusivamente en sus versos.

Pese a estar fechada en 1912, es un texto opaco, muy lejos de la personalidad literaria y vital que subyace en los poemas y que resulta cada vez más perceptible. Por ejemplo, nada se percibe en su Autobiografía de la evolución interior que ha experimentado el poeta y que estará perfectamente reflejada en sus versos, a partir de Prosas profanas (1896). De vez en cuando, sí, hay algo interesante. Algo, por ejemplo, de su infancia no muy feliz, pese al temprano talento demostrado: Rubén Darío era hijo de padres desunidos y ello debió influir en su tendencia al aislamiento y su experiencia de la soledad: "Yo me apartaba frecuentemente de los regocijos, y me iba, solitario, con mi carácter ya triste y meditabundo desde entonces, a mirar cosas en el cielo; en el mar" (pág. 17).

Rubén dice algo también sobre algunos de sus libros, poca cosa si la comparamos con la de su poesía de madurez. De Prosas profanas escribe: "Mi poesía 'Divagación' fue escrita en horas de soledad y de aislamiento que fui a pasar en el Tigre Hotel. ¿Tenía yo algunos amoríos? No

105. Rubén Darío, Autobiografía, vol. XV de las Obras Completas. Madrid, Editorial "Mundo Latino", 1920. Edición póstuma.

lo sabré decir ahora. Es el caso que en esos versos hay una sed amorosa y en la manifestación de los deseos y en la invitación a la pasión se hace algo como una especie de geografía erótica" (pág. 136).

Un libro, en fin, que al publicarse vino a llover sobre mojado. Es tal vez la mejor prueba de que la implicación autobiográfica no depende de la prosa, y mucho menos impide el verso, sino que está en función de la capacidad de penetración del artista.

2.5.4.b. Tema

Las nociones implicadas en cuanto al tema son dos: la vida del individuo y la historia de su personalidad. Sin embargo, la definición de Lejeune incluye un aspecto matizador, y ciertamente ambiguo (del que nos hemos ocupado en nuestro análisis semántico utilizando los rasgos /vida particular/ y /mundo exterior/), al referirse a la existencia del individuo que narra: "elle met l'accent sur sa vie individuelle" afirma el crítico francés.

Es, sin duda, una expresión difícil de aplicar —como lo es también traducir a criterios estables y objetivos los rasgos expuestos— porque ¿qué significa hacer hincapié, poner el énfasis en algo? ¿Con qué derecho —nos preguntamos— cualquier estudioso puede afirmar que el acento de una obra está 'allí', donde quiera que sea, aunque su decisión no se corresponda con la intención explícita de la obra o con el proyecto fundamental de su autor? O bien, cabe pensar que para decidir si una obra, que satisface ya otras condiciones necesarias, es plenamente autobiográfica habrá que hacer un balance de los elementos que intervienen en ella, agrupados por contenidos: de un lado, la Historia, las anécdotas, la vida oficial y mundana; del otro, la vida individual en sus

diversos aspectos: intimidad, vida interior, carácter,...

Resolver la cuestión de si estamos ante una autobiografía, o ante unas memorias, apoyándonos en la propuesta de Lejeune, parece cosa de la intuición o de la estadística. En cualquier caso, no es fácil —lo sabemos— distinguir entre ambos géneros y la intención de Lejeune es distanciarlos, haciendo recaer el 'énfasis' en la importancia que adquieren la vida individual y la génesis del carácter en las autobiografías.

Si los recuerdos, el relato de los acontecimientos vividos, tal como lo expresábamos unas páginas atrás, constituyen el eje vertebrador de la literatura de evocación (memorias, recuerdos, 'etcétera') y de su atractivo depende, en buena parte, el éxito de tales obras; en la autobiografía, por el contrario, los recuerdos están sometidos a la tentativa del individuo de interpretarse a sí mismo. La recapitulación implica una ordenación del pasado (/unidad de sentido/, decíamos): se trata de clarificar oscuridades, unificar contradicciones, reagrupar hechos, deseos y creencias en una simultaneidad plenaria, la otra cara de la moneda. El escritor lucha de ese modo contra la decadencia del cuerpo (¡ay!), la pérdida o disminución de las energías personales que se escurren día a día, minuto a minuto...

"Cuánto más se envejece, mayor es la tentación de hacer balance. La muerte se acerca, la vida se esfuma; y como se esfuma, se le quiere dar una forma; y al darle forma, se la falsea", opina el dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt, reconociendo la dificultad esencial con que se enfrenta toda autobiografía.¹⁰⁶ Por una par-

106. Friedrich Dürrenmatt en Stoffe, una indagación o historia de

te, el autobiógrafo se descubre entregado a sí mismo como problema al que sólo él puede hallar solución. El relato, la crónica de los sucesos y de los personajes conocidos (o de las obras llevadas a cabo) son los objetivos superficiales, primerizos, de una experiencia más profunda¹⁰⁷ que si bien aparentemente puede seguir el entramado objetivo del "curriculum vitae", recorre un camino distinto, paralelo o inverso, impulsado por la búsqueda de un sentido, de un centro. Acaso baqueteado por una honda insatisfacción,¹⁰⁸ aunque a lo peor resulte simplemente un acto de orgullo, de satisfacción del autor consigo mismo y para con los otros. Pero también, como apuntaba Dürrenmatt, el escritor deberá mantenerse atento a sujetar las bridas de su imaginación: la autobiografía permite largos vuelos a la fantasía, a una recreación "ad libitum" de los hechos vividos y, en definitiva, puede tentar al artista a perder su honesti-

los motivos literarios de sus obras. Cita extraída de QUIMERA, núm. 44, pág. 8. El subrayado es nuestro.

107. Georg Gusdorf habla de la autobiografía digna de este nombre, como de una experiencia iniciática animada por una intención meta-histórica (frente al interés esencialmente histórico de las memorias) en cuanto se sitúa en la perspectiva de una ontología de la vida personal (véase: "De l'autobiographie initiatique a l'autobiographie genre littéraire", art. cit., en especial págs. 973 y 974).
108. Ya redactadas estas cuartillas, leemos las páginas autobiográficas ("vida y obra", texto escrito en 1984) que sirven de presentación a una selección personal de los libros publicados por Dámaso Alonso (Cátedra, 1985). En dichas páginas el poeta confiesa que, pese a la benevolencia con que le han tratado siempre vida y literatura, lleva dentro de sí una gran angustia, un sufrimiento innominado que con el tiempo ha ido intensificándose y del cual ha brotado buena parte de su obra. Pues bien, es a ese dolor —llámese como se quiera— al que nos referimos.

dad.¹⁰⁹

En la existencia de un hombre cualquiera el centro está en todas partes, se desplaza según las circunstancias o, mejor aún, no hay centro ni tampoco la necesidad del mismo. De hecho, la empresa autobiográfica denuncia esta alienación del hombre cotidiano cuyo vivir le impide vivir-se, explorar los repliegues del espacio interno, del espacio propiamente autobiográfico: ético y estético a un tiempo; analizar la relación entre la vida real y conflicto interior, profesar en definitiva un nuevo orden de prioridades a la luz de la experiencia, de los errores y del talento. La búsqueda y consecución de este espacio en el cual pueda manifestarse aquél plus de significaciones que con frecuencia no agotó la vida pública del individuo, o al que ésta ni siquiera dió salida, es el objetivo específico de la autobiografía. Si bien la gama de realizaciones es amplísima, y hallamos tantos "estilos" como escritores se han consagrado a ella: hay autobiografías tempranas y otras casi póstumas, las hay chismosas, coquetas, sinceras o mentirosas, ágiles o prolijas, exhaustivas o seleccionadas con habilidad...

109. Por ejemplo, quien lee las memorias de Pablo Neruda —Confieso que he vivido— descubre las presiones políticas a las que se veía sometido el escritor en cierto modo: su autobiografía parece una vitrina, un escaparate y no la expresión directa de la realidad más profunda y comprometida del poeta y del hombre que hubo en Neruda. La pregunta es si Neruda dice la verdad en sus memorias o si, por el contrario, está preocupado en exponer algunos eslóganes... (¿Por qué las opiniones de Neruda sobre los poetas latinoamericanos son tan poco entusiastas y en cambio desbordan los elogios para con los poetas europeos y soviéticos? ¿Tal vez los primeros competían con él y ello podía significar un riesgo de eclipsamiento para su poesía? En realidad no son más que conjeturas).

Juan Larrea, en su proyecto de memorias, considera que nadie con anterioridad a nosotros ha sido capaz de revelar el sentido de nuestra experiencia. Sin embargo, los seres más capacitados están obligados según el poeta a transmitir a los demás dicho conocimiento:

"Nadie de las generaciones predecesoras nos ha revelado nunca con puntualidad el verdadero sentido de lo que más nos interesa a todos conocer, por ser nuestro denominador común, la Vida (...). Lo que nadie se ha propuesto dejar dicho es qué es la Vida. Cómo se comporta, a qué intenciones se ajusta, cuál es el sentido y alcance de su influencia a juzgar por las experiencias circunstanciales a fin de que los demás puedan aprovechar ese conocimiento, como sucede en el orden científico, para enriquecer entre todos la conciencia de la especie." ¹¹⁰

110. "Veredicto" en POESIA núm. 20-21, dedicado a Juan Larrea, Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 9 a 44. Cit. págs. 10 y 11. En las páginas iniciales de su Veredicto Larrea se propone pues desvelar su singularidad, percibirse subjetivamente: "Es necesario que el ser se conozca a sí mismo, que se contemple y engendre. Sólo de este modo puede llegarse a la perfecta creación. Para ésto es preciso que se perciba subjetivamente, es preciso que la sensación completa de ser se produzca en individualidades aptas para contemplar y contemplando transmitir por la vía del lenguaje" (pág. 11).

Y la esencia de la individualidad está, según creemos, determinada por algunos temas vitales, al margen de los cuales no

Lástima que Larrea muriera al poco tiempo, sin poder cumplir su propósito de facilitarnos el camino, dándose a conocer sin reservas. Tal vez por ello lo seguimos intentando.

Pero la autobiografía no es en modo alguno un género puro e incontaminado —nos gusta insistir en ello—, y, en consecuencia, difícilmente la voluntad de autoanálisis que caracteriza a las mejores constituye el peso único de la obra: en la tradición textual, la personalidad central del autobiografiado se integra en los diversos sucesos del relato, de modo que podríamos afirmar que el valor de una autobiografía depende de la acertada fusión entre ambos planos. Así lo manifiesta Francisco Ayala en el prólogo a sus Recuerdos y olvidos:

"Claro que el problema de toda biografía radica precisamente en esto: en la conexión entre los hechos externos, objetivamente comprobables, y el sentido íntimo de la individual, que aún para el propio sujeto que la vive está muy lejos de ser transparente (antes al contrario,

existimos. Toda nuestra existencia se mueve en el círculo de esos pocos interrogantes y estos interrogantes son cada uno de nosotros. También Larrea: una de sus preguntas fundamentales, ¿Qué es la casualidad?, condiciona la dirección de las páginas autobiográficas que componen Veredicto. El poeta vuelve sobre su ya desarrollada teoría del "automatismo vital" que busca la conciliación en síntesis de la doble faz subjetivo-objetiva, interior-exterior,...

suele aparecérselo envuelto en angustiosas ambigüedades y dar lugar a perplejidades muy perturbadoras)".¹¹¹

Respondemos afirmativamente —para terminar— a la cuestión que plantea Jean Starobinsky en su magnífico estudio sobre la autobiografía,¹¹² cuando se pregunta "¿no será la autobiografía una entidad mixta a la que podríamos denominar discurso-historia?". Será, será.

111. Francisco Ayala, op. cit., pág. 10.

112. Jean Starobinsky: "El progreso del intérprete" en Psicoanálisis y literatura, Madrid, Taurus, 1970, pág. 69.

2.5.4.c. Situación del autor

2.5.4.c.a. Identidad autor - narrador

"La manera más simple y la más absoluta que tiene un narrador para introducirse en su narración es contar sus memorias o publicar su diario íntimo. De este modo se asegura un lugar de privilegio desde el que podrá tener una vista sobre todo lo que constituye la materia de su narración. Vista angosta, subjetiva y que pide cautela, pero privilegiada por cuanto permite —teóricamente al menos— trascender la tradicional oposición sujeto-objeto: el sujeto es el objeto de su narración".

Así de claro expresan los autores de L'univers du roman¹¹³ la contundencia, la fuerza del narrador homodiegético, característico de la literatura autobiográfica

113. Roland Bourneuf y Réal Ouellet, L'univers du roman (1972). Manejamos la traducción castellana de Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1975. Cita de la pág. 102.

De la misma opinión es Santos Sanz Villanueva cuando en su penetrante estudio sobre la novela actual subraya la aproximación lector - personaje característica del relato en primera persona: ya no se trata —dice Sanz Villanueva— de la historia que se cuenta que sucedió sino de la historia que sucede, con la aportación de una psicología inmediata (véase "De la innovación al experimento en la novela actual", págs. 229 a 264 de la Teoría de la novela, Madrid, SGEL, 1976. Referencia de las págs. 256 y 257. El subrayado es nuestro).

en su totalidad: diarios, cartas, memorias o autobiografías, participan de idéntica situación del autor, a una con el narrador.¹¹⁴

Platón, en el libro tercero de La República, fue el primero en aventurar una clasificación teórica de los géneros, en función de los modos de presentación que puede adoptar el poeta. Son tres: diegesis o presentación directa al hablar el poeta; mimesis o representación personificada y el tipo mixto, cuando el poeta y los personajes se alteran como hablantes.¹¹⁵ Esta clasificación platónica no se basa en una comparación de las obras a través de la historia (como ocurre con la tradicional clasificación de los géneros literarios "sino en una hipótesis abstracta que postula que el sujeto de la enunciación es el elemento más importante de la obra literaria y que, según la naturaleza de ese sujeto, es posible distinguir un número lógicamente calculable de géneros teóricos".¹¹⁶

-
114. Pero ha sido Gerard Genette quien ha clasificado estos conceptos: en el relato "heterodiegético" el narrador está ausente de la historia que narra; en el relato "homodiegético", él está presente como personaje en la historia que narra, si él es además el personaje principal se hablará entonces de relato "autodiegético" (véase Figures III, París, Editions du Seuil, 1972, págs. 251 a 253).
115. Platón, Libro III de La República: "Cómo debe ser la dicción", capítulos VI a XII, en la edición de Vicente López Soto. Barcelona, Juventud, 1979, págs. 100 a 112. (También Diomedes, en el siglo IV, mantiene esta clasificación).
116. La reflexión entrecomillada pertenece a Tzvetan Todorov y la utiliza como base de su división entre géneros históricos y géneros teóricos, en Introducción a la literatura fantástica, México, Premia Editora, 1980, pág. 15.

Y en efecto, todos tenemos la tendencia a contemplar la autobiografía, sean cuales sean sus variantes formales, como un todo homogéneo, al menos en la expresión de una realidad subyacente común: es la de un "yo" cuya existencia es independiente de cualquier estilo particular de expresión, y que precede lógicamente a cualquier género literario e incluso al lenguaje mismo. Es a partir de ese yo, con sus propias necesidades metafísicas, y del que se tiene consciencia que debemos analizar la autobiografía, es decir, como un discurso procedente de este modo de existencia al cual da voz: tal es la forma argumental seguida por Descartes en la famosa demostración autobiográfica que él hace de su propia existencia. En la medida en que las dudas formuladas en el curso de las Meditaciones Filosóficas son categoría, más cierta es la existencia del sujeto que duda.

De todo ello se deduce que la fuerza de la autobiografía en tanto que género, así como la naturaleza de sus rasgos más característicos y cuya pertinencia ha servido para distinguirla a lo largo de la historia de otros tipos de discurso, es más contextual que formal: según hemos podido comprobar, la autobiografía no tiene unidad narrativa, ni una longitud estipulada, ni estructura métrica, ni tampoco un estilo que la defina y que nos permita diferenciarla de la biografía, o de la ficción. Para Elizabeth Bruss¹¹⁷ una autobiografía debe presentar una cierta situación implícita; tres parámetros definen esta situación y confieren a la autobiografía

117. Elizabeth Bruss en Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976, págs. 9 a 18.

fía clásica su valor específico en tanto que género:

VALOR DE VERDAD: una autobiografía pretende concordar con otros testimonios, y estamos invitados, por convención, a compararla con otros documentos que describan los mismos acontecimientos que se relatan en la obra (con el objeto de determinar su veracidad) y con todo aquello que su autor ha podido decir o escribir en otras ocasiones (a fin de determinar su sinceridad).

VALOR DE ACTO: la autobiografía supone una búsqueda personal, una acción que ilustra el carácter del sujeto responsable de dicha acción y de la manera en que ésta se realiza.

VALOR DE IDENTIDAD: en la autobiografía los papeles, lógicamente distintos, del autor, narrador y personaje se confunden: el mismo individuo ocupa una posición simultánea en el contexto, en el "presente" de la escritura y en el seno del propio texto. La práctica autobiográfica permite a su autor asumir también el papel de narrador y de ser al mismo tiempo su propio referente. El uso del pronombre "yo" —el "shifter" por excelencia, como indicaba Jakobson— se convierte en el más claro ejemplo de dicha práctica, en cuanto que indica quién es el sujeto del acto de hablar y designa al sujeto del enunciado.¹¹⁸

118. Y es la estructura fuertemente lingüística (aunque implícita) de la autobiografía (historia a la vez escrita por y sobre un mismo individuo) y su paralelismo con la propia estructura de la autoconciencia (o capacidad simultánea de conocer y ser aquello que se conoce) los que conducen a E. Bruss a desarrollar su teoría del "acto autobiográfico" como un "acto lingüístico" con todas sus implicaciones. (véase J.L. Austin y J.R. Searle).

En efecto, la autobiografía permite la explotación de las convenciones más generales que se aplican al lenguaje en su totalidad, pero en particular la que se refiere a la estructura clásica de participación que definen las reglas y funciones respectivas de los usuarios de la lengua, aislando ciertas posiciones clave (por ejemplo, locutor, auditor) y estipulando los poderes que en teoría les corresponden: el "yo" autobiográfico se convierte, por su esencial situación, en el poseedor potencial de atributos y en el sujeto de las acciones que rebasan el acto inmediato del hablar, haciendo del sujeto del discurso el lugar de una figura espectral y apenas diferenciada.

2.5.4.c.b. Realidad del narrador

Sobre la realidad del narrador creemos haber hablado en otras páginas, aunque tal vez no lo suficiente porque acaso sea ésta la condición esencial de la literatura del YO, a la que definíamos más arriba como una literatura referencial que no está únicamente sometida a la legalidad propia del discurso sino también a las leyes de la realidad de la experiencia. La literatura autobiográfica es un lenguaje en el que sigue teniendo vigencia la prueba de la verdad¹¹⁹ o, si se prefiere, todavía es tolerable la distinción entre verdadero y falso, ficción y realidad.¹²⁰

119. O "prueba de verificación" de la que hablábamos en las páginas anteriores (véase más arriba, pág. 81).

120. No ignoramos la carga que de estos términos hace Northrop Frye en su libro Anatomy of criticism (1957); simplemente no estamos de acuerdo con la redefinición propuesta de los mismos (tan a trasmano, por otra parte, de la habitual): "Dando el nombre de ficción al género literario que tiende a adoptar la rítmica de la prosa, estamos en el opuesto de la idea que refiere la ficción a aquello que es falso o irreal. En cuyo caso, un libro de autobiografía figuraría bajo la rúbrica ficción en los estantes del librero, si este último estuviera advertido de que contradice la verdad, y en otra rúbrica si pensara que la respeta". (Traducimos del francés, según la versión de Gallimard, 1967, pág. 368. El subrayado es nuestro). No pensamos que ningún librero pierda el tiempo con ta-

Por lo general, la oposición entre ambos conceptos es suficiente para distinguir entre autobiografía y novela autobiográfica o autobiografía ficticia: no dudamos del carácter fuertemente autobiográfico que puedan tener estas últimas, pero en ellas el contenido autobiográfico es un material episódico que se supedita a las leyes autónomas del discurso narrativo y, por ello, queda fuera de nuestro estudio. Así, por ejemplo, son obvias en muchos casos las fuentes biográficas que nutren la literatura sobre nuestra guerra civil: las excepcionales vivencias del escritor y periodista Paulino Masip durante esa época asetean su obra principal, El Diario de Hamlet García y revelan al protagonista como trasunto de su autor. También obras como La forja de un rebelde de Arturo Barea, o La crónica del alba de Sender, y tantas obras, bebieron en el chorro de la experiencia acumulada durante esos años difíciles y sangrientos de la guerra del 36. Sin embargo, el producto final, la obra, no

les comprobaciones (que, siguiendo el razonamiento, tan ejemplar librero debería aplicar también a las ciencias, a la historia y, en definitiva, a cualquier obra que supusiera una interpretación más o menos exigua del mundo).

Y continúa Frye: "El término ficción que, como el término poesía, se aplica a una obra de arte literaria escrita de forma seguida, podrá designar, en el marco de la crítica, un tipo de obra de arte que casi siempre utilice la prosa".

Frye soluciona las numerosas contradicciones que sin duda ofrece la novela, género innovador allá donde los haya y cuyos ejemplos van modificando continuamente la especie y ampliando el conjunto de posibilidades, resuelve —decimos— los problemas de la narración trasladándolos al ámbito, más amplio e indiscriminado, de la ficción. Sin embargo, nos resistimos a bautizar de ese modo las crónicas alfonsinas, por ejemplo; están escritas en prosa, es cierto, se trata de una prosa artística, parte de nuestro "thesaurum" literario, pero...

puede considerarse, en los casos mencionados, y pese a la transparencia de lo sufrido, una autobiografía puesto que carecen de una intención expresa, determinante en el género autobiográfico, por parte de su autor.

Pero, vuelto el guante al revés, toda autobiografía es mentira en alguna o en mucha medida puesto que viene provocada, la mayoría de las veces, por un impulso creador y, en consecuencia, imaginativo, que empuja al escritor a seleccionar aquellos acontecimientos y experiencias foráneas que puedan integrarse a su propia experiencia. Lo reconoce Dionisio Ridruejo, en unas prosas a medio camino entre el ensayo y las memorias (Sombras y bultos):

"Nadie puede repetir su vida. Ni lamentarla. Ni complacerse en ella. Nadie puede volver a entrar pero tampoco salir. Una niebla con sol la va cubriendo y no se sabe ya si es pena lo que fue goce, vacío lo que fue colma, arrepentimiento lo que fue orgullo. Y al revés. De pronto estalla una burbuja en el velo que la medio ocultaba y reunía. O una luz que se enciende o se apaga. Y entonces, por aquel punto del recuerdo vivo, regresa toda ella ya tan real como inventada". ¹²¹

121. Dionisio Ridruejo, Sombras y bultos ("Elegía de las personas"), Barcelona, Destino, 1977, pág. 9. El subrayado es nuestro.

Antes Dürrenmatt, ahora Ridruejo...

Así es, en efecto, puesto que toda autobiografía supone un desdoblamiento consciente del YO, entre el 'yo' ejecutivo que vive, actúa, se mueve, un yo espontáneo ya fuere consciente o inconsciente y el 'yo' reflexivo que vuelve más tarde sobre esa vida, esa acción (que también puede ser una no-acción), ese movimiento, y los dota de sentido. Son diferentes, dicho en términos filosóficos: junto al ser de una cosa existe también la posibilidad de que esa cosa sea o no conocida y ello no corresponde a la naturaleza misma de la cosa, pertenece al sentido que no está en la propia cosa sino en el juicio que se hace sobre ella, en el análisis al cual se la somete. Es evidente, pues, que el 'yo' ejecutivo precede al 'yo' reflexivo; de un modo más lírico lo formulaba Rousseau: "antes de pensar, sentir: tal es el común destino de la humanidad".¹²² Y también Robert Walser cuando recomienda en su Jakob von Gunten: "vivamos primero, que las observaciones vendrán luego por si solas".

Son diferentes, aunque inseparables, opina el profesor Aranguren en unas estupendas reflexiones sobre el género publicadas por la revista TRIUNFO en 1981: "Toda biografía, por muy autobiografía que se pretenda, es heterobiografía, es biografía del yo ejecutivo escrita por el yo reflexivo".¹²³

En dicho texto, José Luís L. Aranguren reivindica el

122. Jean-Jacques Rousseau, Las Confesiones, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pág. 29.

123. José Luís L. Aranguren, en TRIUNFO, art. cit. pág. 54.

término "alografía" para expresar más precisamente el distanciamiento entre ambos, pese a su fundida apariencia. De ese modo, toda autobiografía es, en realidad, una heterobiografía o, mejor dicho, una alografía (dadas las evidentes coincidencias entre uno y otro yo):

AUTOBIOGRAFÍA —→ HETEROBIOGRAFÍA —→ ALOGRAFÍA

Puesto que el yo reflexivo, ese alter ego que soy yo mismo, en tanto que reflexivo procede del exterior, de otros, de la comunidad, en parte nos es ajeno. De nuevo tomamos prestada la pluma del profesor, allí donde nos advierte —y parafraseamos a Kundera— de la inalienable ligereza del vivir, vivir que sólo después puede alcanzar a ser significado. En otras palabras, hoy tenemos un saber diferente del de ayer:

"Cuando vivimos no sabemos todavía qué sentido va a cobrar lo que hacemos, porque el sentido no depende solamente de nosotros, sino de la incidencia de nuestros actos sobre la realidad social, de la acogida o falta de acogida que encuentran nuestras acciones, de una porción de factores que, todavía, nos son incógnitos".¹²⁴

124. El mismo autor en Memorias y esperanzas españolas, Madrid, Taurus, 1969, pág. 17. Un libro cuya primera parte enlaza con las prosas autobiográficas de Crítica y meditación (1957, también de Taurus).

Lo que quiere decir que el arte de vivir carece de historia, no evoluciona: el placer que desaparece, lo hace para siempre. Como la letra de una popular canción, la vida sólo ocurre una vez, sin ningún tipo de experiencias previas. Todo lo que hacemos no es más que un boceto que nunca nos dará tiempo de retocar, ni convertirlo en obra (aunque sí caben esos retoques en la obra autobiográfica, naturalmente).

El poeta Gabriel Celaya se expresa de modo parecido en el prólogo a sus Memorias inmemoriales, confirmando de paso el carácter creador de los escritos autobiográficos:

"¿Qué se pretende con este contar y recontar una vida aparentemente acabada? No volverla a vivir sino algo más. Porque recapitularla es tomar conciencia de lo que hemos hecho, vernos como no nos veíamos cuando actuábamos, y, en último extremo, tratar de encontrarle un sentido a lo que quizá no lo tiene. Pues lo que no podemos soportar es que nuestra vida no haya sido más que una sucesión de días inocuos sólo interrumpida de vez en cuando por pequeñas catástrofes financieras o sentimentales. De ahí que toda Autobiografía tienda a ser —y ya veremos que tiende a serlo ineludible—

mente— una fábula".¹²⁵

¿Autobiografía? ¿Alografía? En última instancia la cuestión acaba por hacerse una cuestión de identidad en la que han incidido la mayor parte de los escritores; Marcel Proust la universalizó al afirmar que "un libro es el producto de otro yo que el que manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios".¹²⁶

Así pues, indiscutible dominio del yo reflexivo, que no deja de ser peligroso en cuanto puede alterar notablemente el carácter de nuestras acciones pasadas: en general, cuando relatamos un hecho, el hecho ya ha cambiado, sabemos además lo que ocurrió después y adoptamos una doble perspectiva: hacemos como que miramos al futuro, pero en realidad se mira desde lo que entonces era futuro y que ha pasado. Fácilmente el autobiógrafo puede confundir ambos planos, deslizarse por el camino del autoengaño, haciéndose trampas a sí mismo y dando por sabido lo que sólo mucho después aprendió.

Puede juzgarse, en ese caso, la autobiografía como una hipertrofia de la subjetividad de su autor frente a la realidad total;¹²⁷ realidad que se ve entonces esca-

125. Gabriel Celaya, prólogo a Memorias inmemoriales, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 51.

126. Marcel Proust en Contre Sainte-Beuve, París, Gallimard, 1954, pág. 137. El subrayado es nuestro.

127. La sugerencia se la debemos a Carlos Castilla del Pino y a su magnífico libro La culpa, Madrid, Revista de Occidente, 1968, en la pág. 34 dice: "lo que impropriamente se denomina biografía es no otra cosa sino la hipertrofia del elemento hombre

moteada en beneficio del psicologismo del escritor. El crítico norteamericano Wayne Shumaker ha señalado la reserva frecuentísima en los autobiógrafos de dar descripciones de sí mismos, de su entorno: los autobiografiados aparecen en sus historias privados de su dimensión externa y social.¹²⁸ La depuración, casi completa, de cualidades concretas que sean sensorialmente reconocibles es debida a que el autor suele interesarse más por lo interior (es decir, por sus opiniones morales, sus ambiciones artísticas, las discrepancias intelectuales o políticas con sus contemporáneos,...), por aquellos aspectos de su vivir individual que requieren, a juicio del autobiógrafo, una mayor explicación:

"La mayoría de los autobiógrafos no viven en casas, no trabajan en habitaciones, no duermen en camas, no ven nada de las calles por donde pasan a diario, son ciegos para la sucesión de las estaciones del año, jamás sufren de enfermedades menores ni desazones: viven, en fin, de un

sobre la realidad total en la que estaba". Estamos de acuerdo con él cuando subraya el carácter biográfico de la historiografía antigua, cuyo espíritu responde a una concepción antropocéntrica (y romántica) de la Historia. Y por ello está sobrepasado, precisamente por el desvelamiento del muy relativo papel que el hombre desempeña en tanto intrínseco motor de la historia (véase pág. 295, n. 17).

128. Wayne Shumaker, English autobiography, Its emergence, materials, and form. Berkeley, University of California Press, 1954.

modo absolutamente inhumano e imposible".¹²⁹

Esa ignorancia del entorno material a la que se refiere Shumaker, y que ya mencionamos en otra ocasión, ha sido glosada recientemente por el escritor Manuel Andújar en una amplia reseña sobre las memorias de escritores y artistas publicadas en los últimos años.¹³⁰ El hasta hace poco transterrado novelista alude a la falta de fijaciones de los memorialistas (Francisco Ayala, María Teresa León, Ramón Carnicer, Carlos Barral,...) en lo que concierne al paisaje, urbano o campestre, de montañas o mares; y ello es todavía más susceptible de interpretación si tenemos en cuenta los frecuentes viajes, las largas estancias en el extranjero, abundantes en la mayoría de escritores reseñados. Lo mismo ocurre con aquellos que habitaron en el exilio: sorprende observar la marginalidad de lo brasileño en los dos volúmenes de Alcancía de Rosa Chacel, el desapego que muestra Corpus Barga en Los pasos contados por la ciudad —Lima— que acogió los postreros años del gran periodista, el desentendimiento de que hace gala María Teresa León por los múltiples lugares visitados en el primer tramo de su Memoria de la melancolía. La omisión quizá sea consciente y su recreación quede reservada para otras obras.

Pero el asunto desborda, como una acacia en un balcón,

129. Ibid.

130. Manuel Andújar en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, "Memorias españolas", octubre de 1984, num. 412, págs. 63 a 100.

los límites de este apartado. Tan sólo pretendíamos hacer hincapié en la importante función que desempeña la reflexión cuando se redacta una autobiografía, pensamos que tal vez pueda ser la clave del género, dado su influjo en varios rasgos esenciales como la perspectiva, la continuidad temporal y, sobre todo, la unidad de sentido. Y señalar también el gusto por las ideas y la exposición teórica, ya sea política, religiosa, estética o filosófica, que caracteriza a buen número de tales obras. En la medida en que el autor de cualquiera de ellas sea capaz de exponer sus ideas personales sobre alguno, o sobre todos estos temas, podrá pensar que su tarea de escritor no ha sido inútil.

2.5.4.d. Posición del narrador

2.5.4.d.a. La identidad narrador - protagonista

Si la voz del narrador es de vital importancia para el relato (puede que no oigamos en absoluto cualquier otra voz, pero sin él no hay relato), en la autobiografía dicha importancia aumenta notablemente puesto que coincide con la voz de su principal personaje. La triple identidad autor-narrador-personaje obliga a que este último se presente a sí mismo, en una composición que, si bien acostumbra a ser suelta y convincente —dada la facilidad del escritor para inmiscuirse en este tipo de obras—, plantea de entrada el problema del autoconocimiento: ¿es posible conocerse uno mismo y comunicar a otros esa experiencia?

Como ya suponíamos tal conocimiento es muy difícil porque, en primer lugar, el hombre, encerrado en los límites estrechos de su subjetividad, no puede salir de sí mismo para juzgarse. Es juez y parte interesada por tanto, objeto y sujeto al mismo tiempo, y ello pese al pretendido desdoblamiento. Visto así, ningún hombre puede concentrar sobre sí mismo la mirada fría que es capaz de dirigir a otros,¹³¹ ningún hombre resulta ade-

131. Las memorias literarias suelen ser una magnífica cantera de ejemplos de aplicación de esa "mirada fría" a la que nos re-

cuado para dar una imagen ajustada de sí, puesto que, al

ferimos. Al memorialista le bastan tres o cuatro frases, una anécdota cruel, incluso una pausa, para crucificar a alguien; y todos suelen abundar en los rasgos más explotados ya por la tradición de las memorias literarias: así, la homosexualidad de Benavente, la medrosía de Ramón Gómez de la Serna, los desplantes de Juan Ramón Jiménez, el narcisismo de Blasco Ibáñez, la escrófula de Valle-Inclán...

Claro que las anécdotas que pueblan y dan vida a estos rasgos resultan siempre nuevas, frescas y frecuentemente son divertidas para el lector (o eso se pretende con ellas). También son útiles para poner de manifiesto la convencionalidad de las formas autobiográficas, de escritura tanto como de lectura. Aspecto éste que nos preocupa sobre muchos y al cual volveremos más adelante. Rompiendo esta costumbre de llover sobre mojado nos llamó la atención el atrevido retrato que César González-Ruano hace de Federico García Lorca en sus archicitadas Memorias. Aunque incida en los aspectos más comentados ya del poeta, el juicio final de Ruano es lamentable para el granadino:

"Era como un chico de pueblo ordinario que se hubiera puesto un lazo de seda en el pelo y sentado frente a un piano a hacer gracias.

"Federico era feo, agitanado y con cara ancha de palurdo. Vestía cursimente y presumía de ser gracioso, espiritual y mariquita del Sur. Sus versos ya eran naturalmente algo y quizá mucho, aunque sin embargo con ese cursileo histérico lleno de ayes, de limoneros, de fascinación por los hombres morenos y de incursiones en lo folklórico. A mí me pareció siempre un zangolotino para estudiantes de la F.U.E., aunque nunca negué su talento, y ahí están mis opiniones críticas a la vista de todos.

"Estas cosas creo que son casi siempre recíprocas. Tres o cuatro veces intentamos, sin ningún entusiasmo, una relativa amistad que aquello quedó en nada. Nunca nos llamamos de tú, y un día que, coincidiendo con algunos amigos comunes, se habló de ir a casa de no sé quien a oír unas canciones al piano y que yo dije no podía acompañarles, recuerdo que él, quizá creyéndolo una desconsideración, me dijo destempladamente y sin que viniera a cuento:

-Usted tendrá citada una de esas Mata-Haris que meriendan bocadillos de jamón...

fin y al cabo, los motivos que lo impulsan a rescatar vivencias del olvido recreándolas mejor, o de manera diferente, gracias al poder de la imaginación, son los mismos que le llevan a borrar, a falsear, o a dejar en la sombra ciertos rasgos que pudieran afear su retrato ante la posteridad.

Medio en serio, medio en broma, lo dice Bretón de los Herreros:

"Biógrafo de mí mismo
Me voy á espontanear
Aunque no es parlamentario
El que dice la verdad"

El conocimiento del yo, la aprehensión absoluta de la individualidad original e insustituible fue el objetivo fundamental de Montaigne. La importancia de la escucha del propio ego es siempre ponderada en los Essais: "tenemos un alma capaz de volverse sobre sí misma; puede hacerse compañía; tiene con qué atacar y con que defender, algo que recibir y algo que dar; no temamos languidecer en esa tediosa soledad".¹³² Para Montaigne nada más lícito que rechazar toda idea y doctrina establecida, toda experiencia ajena, y ahondar en la propia sub-

—¡Hombre, Federico!... ¡Es que usted sólo conoce marineros que meriendan nardos!" (op. cit. pág. 205).

Por lo visto no hubo nada que hacer, nunca se fueron simpáticos.
132. Michel de Montaigne, Essais (1580). Manejamos la edición de Cátedra, 1985, (pág. 305, vol. I).

jetividad para alcanzar el conocimiento profundo del ego, es decir, del hombre: "Ya hemos vivido bastante para los demás, vivamos al menos para nosotros este real de vida. Volvamos hacia nosotros y hacia nuestro bienestar, pensamientos e intenciones" aconseja Montaigne al plantear los beneficios de la soledad. Sin embargo, el acto de desnudamiento de Montaigne, en su deseo de aprehender su propia esencia, no es completo puesto que no va acompañado de un desnudamiento externo como el que llevará a cabo más tarde el ginebrino J.J. Rousseau. Este último será consciente ya de la complejidad del autoconocimiento: la idea de que el conocimiento y la expresión de uno mismo son, en cierto modo, enigmáticos, es magistralmente expuesta por Rousseau en sucesivos pasajes de sus Fragments autobiographiques:

"Yo sé hasta que punto es difícil dar garantías a las ilusiones del corazón y no engañarse uno mismo con los motivos que nos mueven a la acción". ¹³³

Y también de las Confessions, donde el escritor ginebrino conquista el derecho a no silenciar ninguno de los movimientos de su corazón (aunque ello le valiera, en el momento de redactar sus Confessions, el aislamiento de sus semejantes):

133. J.J. Rousseau, Oeuvres complètes, I, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, pág. 1117.

"En la empresa a que me he lanzado de mostrarme enteramente al público es preciso que no quede oscuro ni oculto nada mío; es necesario que me ofrezca constantemente a sus ojos, que me siga en todas las vicisitudes de mi corazón, por todos los recovecos de mi vida".¹³⁴

Por un lado, este hábil pensador nos advierte de que el conocimiento de uno mismo es siempre difícil e incompleto. Por el otro, no duda acerca del atrevimiento y la importancia que supone dicha tarea a través de la introspección; pese a lo subjetivo, fragmentario o criticable que pudiera resultar. Quizá nada haya tan objetivo en la literatura, y en el arte en general, como lo subjetivo, aunque naturalmente reconocemos que el método óptimo para llegar al conocimiento de un hombre sería poder contrastar su autobiografía con la biografía del mismo escrita por otra persona, sin olvidar el soporte memorialista de las personas que lo rodearon. Y ni aún así obtendríamos una visión completa.

A lo que parece, nos encontramos en una posición embarazosa: en el apartado anterior comentábamos el desdoblamiento del YO (yo ejecutivo / yo reflexivo) y el problema de identidad que toda autobiografía conlleva; discutimos ahora la legitimidad del yo para hablar de sí

134. El mismo autor en Las Confesiones, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pág. 70.

mismo, negando en cierto modo que aquel desdoblamiento fuera posible. Ambas interpretaciones —correspondientes a las dos formas límite de la autobiografía, es decir el relato en tercera persona y el puro monólogo— conducen, en el extremo, a estados de crítica irreversibles, puesto que las dos niegan la posibilidad en la autobiografía de hablar de uno mismo con coherencia y objetividad. Pero el hecho sigue siendo interesante y arroja distinta luz sobre el problema si añadimos un nuevo elemento: no habría motivo suficiente para una autobiografía si quien la escribe no experimentara durante su vida alguna modificación o cambio radical respecto de la existencia anterior. En un principio fueron la conversión, la iniciación de una nueva vida, la irrupción de la Gracia los que impulsaron la escritura autobiográfica (pensamos en San Agustín o en Santa Teresa); después fue una inquietud exclusivamente egoísta, la simple voluntad de dejar huella la que avaló la expresión de las transformaciones interiores del individuo. En el Renacimiento sigue tratándose, sí, de conocerse, pero ahora ya no para encontrar los caminos de la Gracia, sino por el propio placer del análisis personal, de la introspección, y, quizá, en algunos casos, para ofrecerse a la admiración del prójimo.

En definitiva, son las metamorfosis que jalonan las sucesivas etapas de la vida de un hombre (independientemente del carácter ejemplar que puedan alcanzar esas transformaciones, en ocasiones) las que aportan el material para un discurso narrativo que toma el yo por sujeto y por objeto. De lo contrario, es decir, si no hubieran cambios o éstos no afectarían la existencia del

narrador, a éste le bastaría con describirse a sí mismo de una vez por todas y la única materia cambiante en el relato sería la serie de los acontecimientos exteriores: en ese caso, nos encontraríamos ante las condiciones de lo que Emile Benveniste llama enunciado histórico¹³⁵ y la persistencia de un narrador en primera persona no sería en absoluto necesaria ("en el relato —afirma Benveniste— cuando el narrador no participa, la tercera persona no se opone a ninguna otra, y es verdaderamente una ausencia de persona").¹³⁶

Al parecernos que no es así, cabe pensar que el yo pasado es diferente del yo actual y este último puede afirmarse en todas sus prerrogativas. No sólo narra lo que le ha sucedido en otro tiempo, sino, y sobre todo, cómo de otro que era ha llegado a ser el que es. La discursividad de la narración encuentra una nueva justificación, no ya en el destinatario, sino en el contenido: exponer la génesis de la situación actual, los hechos antecedentes del momento a partir del cual se lleva a cabo el discurso presente. La cadena de sucesos vividos señala un camino (a veces sinuoso) que conduce al estado actual del conocimiento recapitulador (claro que en este sentido, lo que uno escribe sobre sí no es nunca la última palabra sobre el sí propio: cuanto más since-

135. Emile Benveniste en su estudio "Relaciones del tiempo en el verbo francés", donde diferencia el enunciado histórico, "relato de los acontecimientos pasados", y el discurso "enunciado que presupone un locutor y un oyente, y en el primero la intención de influir sobre el segundo de algún modo", Problèmes de linguistique générale, París, Gallimard, 1966, pág. 242.

136. Ibidem.

ro se es, mayor es la vulnerabilidad a las interpretaciones). De ahí que consideremos que lo pertinente no es tanto ¿quién habla? sino ¿desde que ángulo habla? o mejor ¿qué le hace hablar? Sin importarnos que una subjetividad de apariencia consistente aparezca como causa del discurso.

2.5.4.d.b. Perspectiva retrospectiva

Todas las autobiografías se parecen y las semejanzas entre unas y otras saltan a la vista del lector menos avisado: no en vano es el propio autor en todas ellas quien habla de su vida y la introspección personal supone, en principio, un punto de vista idéntico. Pero hay un tercer aspecto que contribuye a la homogeneización del género, pese a la múltiple diversidad del estilo, y es el papel central del tiempo en dichas obras. En ellas se mira al pasado, la vida de uno se observa —como decíamos— desde el presente de la escritura y ello implica una cierta altura o dominio sobre todo lo anterior. La perspectiva del narrador es, en cierto modo, privilegiada porque conoce perfectamente todas las circunstancias del material que maneja: sabe cuál es el inicio y dónde está el final, su objetivo se centra en resaltar las líneas centrales de la trama. De "atalaya de la vida" hablaron nuestros clásicos, prefiriéndose ahora exponer la necesidad del distanciamiento artístico como una condición previa indispensable "para la aplicación de la técnica de la observación detallista a la realidad personal del autor", en palabras del hispanista Russell P. Sebold.¹³⁷

137. Russell P. Sebold, en Novela y autobiografía en la Vida de

Veamos; la observación de un objeto cualquiera exige de nosotros un cierto alejamiento (ya se sabe, ni mucho, ni poco) respecto de él, si pretendemos ver algo que no sean volúmenes imponentes (en cuyo caso nos encontramos demasiado cerca del objeto y las dimensiones nos abrumen) ni tampoco puntos en el firmamento (y entonces nos hallamos demasiado lejos). Disculpen la obviedad del razonamiento, que también resulta aplicable cuando el objeto en cuestión, y que deseamos observar, somos nosotros mismos.

De un modo expreso lo reconoce Carlos Barral, en el segundo volumen de sus Memorias, cuando asegura ignorar si dichas entregas autobiográficas tendrán o no continuación, porque si ya confiesa "la dificultad de seguir contando en el tono ya establecido con perspectiva menor de veinte años" asegura "la casi imposibilidad de hacerlo con una distancia de tiempo más pequeña que quince años, que sería, con exactitud, el caso".¹³⁸

De la misma opinión es César González Ruano, que contempla el fenómeno globalmente, aunque en sus Memorias no mantenga una actitud tan escrupulosa:

Torres Villarroel, Barcelona, Ariel, 1975, pág. 81.

Sebold amplía el significado de la distancia de la obra autobiográfica: "Tampoco sería concebible, sin el distanciamiento artístico, la visión externa, copórea, de la propia persona, ni la de ésta situada en su medio ambiente" (también en la pág. 81).

138. Carlos Barral, Los años sin excusa, Barcelona, Barral Editores, 1978; pág. 7. El subrayado es nuestro.

"Cuando la historia se acerca demasiado todo se ve peor, más confuso, precisamente por su proximidad que deslumbra, y todo, ante uno mismo, tiene menos interés porque la actualidad rigurosa no da sombra ni permite relieves ni contrastes, ni en ella puede el juicio tener esa serena falta de calor imprescindible para empresas que han de evitar, como la peste, el apasionamiento excesivo." ¹³⁹

Parece lógico, por tanto, pensar que a los años necesarios para disponer de suficiente material deben sumársele entonces algunos años más para que dicho material —nuestros actos, nuestra vida— pueda convertirse en tema literario. En definitiva, la autobiografía suele ser una obra de madurez, escrita —parafraseando a Dante— cuando ya se ha rebasado la mitad del camino de la vida... Si bien la edad del autobiógrafo constituye un lugar común de la literatura del género, desde que Benvenuto Cellini sentenciara, en 1728, que...

"non si doverebbe cominciare una tal impresa prima che passato l'eta de quarant'anni" ¹⁴⁰

139. C. G.-R., op. cit., pág. 609.

140. Benvenuto Cellini, Vita scritta da lui medesimo (1728), Milano Anonima Edizioni Viola, 1942.

Por el contrario, "¿qué derecho tiene mi presente hablar de mi pasado?" se interroga Roland Barthes en su inquietante ejercicio autobiográfico.¹⁴¹ "¿Puede mi presente meter en cintura mi pasado? ¿Qué "gracia" me asiste? ¿Sólo la del tiempo que transcurre, o la de una buena causa que he encontrado en mi camino?" Ambas, el puro instinto de conservación o la nostalgia justificada, pueden actuar como móviles de la escritura autobiográfica, pero también hay más. Lo único cierto es que se trata de un proyecto en el que el móvil existe, aunque a menudo quede insuficientemente expuesto por su autor.¹⁴²

En cualquier caso, la presencia y función del tiempo en la autobiografía es más compleja de lo que en un principio parece, distinguiéndose junto al necesario alejamiento aludido tres formas distintas de tiempo:

a. El tiempo "natural", el que impone la naturaleza con su implacable sucesión de horas, de días, de esta-

La norma expresada por Cellini (y de sentido común, naturalmente) suele cumplirse también en España: Gómez de la Serna, Alberti, González-Ruano, escriben sus memorias al cumplir la cincuentena poco más o menos; Miguel Villalonga alrededor de los cuarenta (y como excepción es fácilmente explicable debido a su mala salud); Francisco Ayala tiene más de setenta cuando da a conocer sus Recuerdos y olvidos,... "index copiosus".

141. Roland Barthes par Roland Barthes (1975). Trad. castellana en Kairos, 1978, cit. pág. 132.

142. Georges May distingue dos categorías principales entre los móviles que impulsan la actividad autobiográfica:

a. Los móviles racionales (entre ellos la apología y el testimonio).

b. Los móviles afectivos o sentimentales (como la necesidad de medirse en el tiempo, encontrar el sentido de la existencia...)

Y entre los diversos móviles posibles, interfiriéndolos, la vanidad (en La autobiografía, op. cit., pág. 46 y ss.).

ciones, de años. Todo ser vive regido por este orden profundo de una monotonía mecánica. Es el tiempo que pasa y cuya vivencia casi física (con frecuencia triste) refleja el autobiógrafo en su obra, a veces como una sensación dominante y obsesiva (caso de Rafael Alberti, Rosa Chacel, Francisco Umbral), otras como un hecho ineludible.

b. Paralelo al tiempo "natural" que recubre y unifica la existencia de los hombres, advertimos un tiempo "personal", individual, distinto, que varía, fundamentalmente, según la edad, la formación, la posición social y el carácter del individuo. Es el tempo de cada cual, intransferible, que no sólo varía de persona a persona sino también de generación en generación, de una época a otra. Ambos tiempos son distintos, no poseen las mismas características: el tiempo "personal" no implica sólo la sucesión de momentos, el paso de los años, con las sensaciones y sentimientos que tal fenómeno comporta, sino que es el motor de la formación de la personalidad, cuyo desarrollo depende como sabemos de la operatividad de las propias reminiscencias particulares. El tiempo "personal" no es cronológico, ni lineal, ni cíclico y sobre él gravita el peso de la historia individual hasta el punto de que puede, en algunos casos, obligarlo a detenerse (como un rechazo del tiempo presente), eso dependerá, en definitiva, de la complejidad del individuo y las represiones de su personalidad.

El tempo, decíamos, es cambiante de persona a persona; pero también lo es de una edad a otra: sin embargo, como subraya J.M. Castellet en su estudio sobre

Pla,¹⁴³ su ritmo sólo es perceptible, por comparación,

143. J.M. Castellet en "El temps i la memòria en l'obra de Josep Pla", publicado en ELS MARGES núm. 4, mayo de 1975, págs. 39 a 49. En este sugestivo ensayo, Castellet encuentra una correlación entre los tipos mencionados de tiempo y los tipos de memoria que cabe establecer:

a. Al tiempo "natural" le corresponde la memoria "involuntaria", es decir, la que aparece promovida por "signos sensibles" (objetos, colores, paisajes, fenómenos de la naturaleza,...) la presencia de los cuales desencadena el mecanismo de la memoria. Dice Neruda al comienzo de sus Memorias: "comenzaré por decir, sobre los días y años de mi infancia, que mi único personaje inolvidable fue la lluvia (...) A través de la lluvia veo por al ventana que una carreta se ha empantanado en medio de la calle. Un campesino, con manta de castilla negra, hostiga a los bueyes que no pueden más entre la lluvia y el barro" (Confieso que he vivido, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 15).

Es un tipo de memoria creadora y a través de la imaginación, inductora de arte (es la famosa memoria proustiana...).

b. Al tiempo "personal" le correspondería otro tipo de memoria: la memoria de uso cotidiano, también intransferible (como el tempo de cada cual) y cuyos límites imaginativos están perfectamente controlados. Sirve para las pequeñas evasiones o para sentirnos confortados en la soledad. La memoria personal no es creadora, sino localista, limitada y si se nos permite la expresión "casera" (sin embargo, es en el nivel de la memoria personal donde acaso se resuelvan las situaciones más importantes para el hombre: las del amor, la felicidad, el miedo,...).

c. Finalmente, paralela al tiempo "histórico" nos queda la memoria voluntaria. Se trata de una memoria objetiva, distante en relación con los hechos recordados, que va del presente actual a un presente anterior, pero sin captar directamente el pasado. A diferencia de la memoria personal, recoge el punto de vista de los otros siendo, de alguna manera, una memoria colectiva. Al ser consciente es provocada generalmente con una finalidad determinada como, por ejemplo, la de recrear una época, un ambiente, unos personajes, siempre desde una perspectiva personal, la del sujeto de dicha memoria: la literatura autobiográfica está llena de páginas de memoria "volunta-

al llegar a la madurez y es en la vejez, finalmente, cuando da los límites exactos de nuestra personalidad aunque entonces no quepa ya modificar el pasado.

c. Por último, queda el tiempo "histórico" de gran importancia en algunas obras autobiográficas: autores como Corpus Barga, Cansinos-Ásséns o J.L.L. Aranguren no pueden sustraerse en sus memorias al peso que la historia ha proyectado sobre nuestro siglo. El tiempo "histórico" es de una gran fluidez entre el pasado y el presente, supone el nexo que los une mediante la memoria. Su función: justificar la existencia a fin de vislumbrar, a través del presente, la continuidad en el futuro.

En resumen, la divergencia que supone la reflexión autobiográfica es doble: a un tiempo es una divergencia temporal y una divergencia de identidad. Sin embargo, a nivel formal (es decir, lingüístico) el único indicio que interviene es el temporal, mediante la oposición verbal presente/pasado que se le brinda al narrador como un juego de muchas posibilidades.¹⁴⁴ El indicio perso-

ria", elaboradas por medio de la imaginación o mediante textos anteriores que la facilitan como diarios, etc. (Para mayor información véase el libro de Gilles Deleuze: Proust el les signes, París, PUF, 1970, 2ª edición).

144. La mayor parte de autobiografías utilizan la yuxtaposición de planos temporales en sus relatos. En las más recientes, como Coto vedado de Juan Goytisolo o Primer testamento de Salvador Pániker, la divergencia temporal se reconoce con facilidad por la letra en cursiva con que aparecen impresos los fragmentos que se corresponden con el presente de la escritura.

nal (la primera persona, el yo) se mantiene constante, y es una constancia ambigua por lo que ya hemos dicho: el narrador era diferente entonces del que es en la actualidad, pero no hay modo de reflejar esa discrepancia que se mantiene unida, más allá de los cambios, bajo un mismo YO. Por otra parte, ¿cómo renunciar al que se fue?, ¿cómo dejar de reconocerse en el 'yo' de antes y del cual el 'yo' presente no es más que un resultado?

De nuevo acudimos al escritor madrileño César González-Ruano, cuando, jugando con las posibilidades del ser, asegura:

"Somos, en parte, lo que somos, y en otras partes, lo que fuimos y lo que seremos y lo que los demás han dicho que somos".¹⁴⁵

Lo cierto es que, entre todas las autobiografías y memorias leídas hasta el momento, no hemos encontrado un solo ejemplo en contra,¹⁴⁶ alguien que renegara de los pasados errores, que declinara la responsabilidad del 'yo' que fue y del cual se habla. Bien al contrario, todas recogen con profundo orgullo (incluso, a veces, voluptuosamente) la multiplicidad de los estados superados, las deficiencias del carácter, las torpezas de an-

145. C. G.-R., op. cit., pág. 622.

146. Nos referimos a la literatura española, aunque sí hay precedentes en otras lenguas. André Gide, por ejemplo, en su autobiografía Si le grain ne meurt (1928) reconoce odiar su infancia...

taño... Claro que todo ello se ofrece hábilmente "depu-
rado", tamizado por los criterios de la autoestimación y
de la publicidad de la obra. El resultado es, inevita-
blemente, un YO estilizado, y los rasgos negativos del
carácter, por ejemplo, se ponderan de modo que resultan
perfectamente razonables para el lector.

Un fragmento del primer volumen de las Memorias de
Ayala (Recuerdos y olvidos) nos viene al pelo para ex-
presar de manera más gráfica la cuestión. En cierto pa-
saje del libro, Francisco Ayala alude a su poca sociabi-
lidad (¿su soberbia?) del siguiente modo:

"No sé si las circunstancias o un
cierto rasgo de mi carácter, o la
combinación de ambas cosas, me impi-
dieron buscar y gozar mucho de ese
palcer [se refiere el escritor gra-
nadino a la conversación con Pérez
de Ayala, novelista temido en el am-
biente intelectual madrileño por su
inteligencia superior y su ingenio
mordaz]. El rasgo a que me refiero
es una especie de interior resisten-
cia que siempre me ha inhibido de
frecuentar a las personalidades des-
tacadas, a lo que se llama celebri-
dades; unas, por una especie de re-
pugnancia desdeñosa y, en definiti-
va, por estar de antemano seguro del
profundo desentendimiento y consi-
guiente futilidad del contacto; y

las otras, las personalidades hacia las que siento verdadera estimación e inclusive admiración, porque este sentimiento mío es precisamente eso: mío, incomunicable, recatado, mientras que mis facultades críticas tienden, en cambio, a manifestarse de modo irrepresible frente a tales o cuales particularidades, accesorias, sin duda, en el hombre cuyas virtudes admiro, pero poco atractivas para mi temperamento; y así, temía darle una impresión falsa, por defecto, acerca de mi estimación hacia él." ¹⁴⁷

147. Francisco Ayala, op. cit., pág. 83.

3. LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA EN ESPAÑA

(1939 - 1975)

3.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

3.1.1. Las etapas del franquismo

Somos conscientes de los peligros, nominalistas o metafísicos, en que fácilmente puede caer cualquier intento de periodización literaria. El profesor René Wellek dio con el mejor camino al definir el período literario como "una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden perseguirse".¹ Es una definición que presenta el período literario como una "categoría histórica" que, sin embargo, posee unos rasgos distintivos enraizados en la propia realidad literaria e indisociables de un proceso histórico determinado.

No parece que sea necesario fundamentar los motivos por los cuales el período 1939-1975 se alza como un lapso de tiempo tan individualizado como significativo, hasta el punto de que José-Carlos Mainer subrayaba recientemente lo significativo que resulta seguir utilizando

1. Véase el utilísimo capítulo dedicado a la periodización literaria en el libro Teoría literaria de René Wellek y Austin Warren, Madrid, Gredos, 1966. cit. pág. 318. También muy útil al respecto es el manual Teoría de la literatura de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Madrid, Gredos, 1972, págs. 244 a 252.

el término 'postguerra' para referirse al largo espacio de tiempo que transcurre desde el final de la guerra, en 1939, hasta el restablecimiento del sistema democrático, en 1976: por lo que tenía de eufemismo en el pasado o tiene ahora de ejercicio de masoquismo colectivo, lo cierto es que refleja la dificultad de abordar una realidad compleja y con escaso acuerdo hasta el momento sobre su periodización.

La teoría del paréntesis que supuso el régimen franquista, cuyo fin coincide con la muerte de Franco, hecho a partir del cual la sociedad española puede reanudar la normalidad civil donde había sido suspendida, es un motivo para verlo así, como un largo paréntesis dominado por "el tono gris y la maciza estabilidad de la biografía política del franquismo"² en palabras del propio Mainer.

Carlos Barral, en el segundo volumen de sus Memorias, confirma el alcance de ambos vocablos (largo / paréntesis) cuando al referirse a los años 59/60, y abrumado por la continuidad de los hechos, admite una especie de estupor público y una escasa capacidad de subversión:

"Las conversaciones sobre política viva o sobre la situación política eran raras si no había extraños, visitantes ocasionales o extranjeros.

2. José-Carlos Mainer, "La vida cultural" en Historia y Crítica de la Literatura Española, vol.8 (época contemporánea: 1939-1980). Barcelona, Crítica, 1980, págs. 5 a 16. Cita extraída de la pág. 5.

Era la época en que habíamos admitido la perennidad del franquismo, en que no nos cabían dudas sobre la solidez del régimen que había superado con notable la prueba de la estabilización y ya iniciaba el desarrollo económico y que había dejado de tomar en serio el desprecio de las democracias tan dispuestas a colaborar en las cuestiones objetivas y serias."³

Aun coincidiendo plenamente con Mainer en su idea de considerar el franquismo como un período compacto y unitario en su carácter antiliberal y antidemocrático, reconocemos la apasionante experiencia que supone observar —en su mediocridad "sine die"— las transformaciones del régimen de Franco a lo largo de su andadura: los enfrentamientos ideológicos en el seno del poder (falangistas, carlistas, católicos, integristas, monárquicos,...), los cambios sociales y económicos sobrevenidos en la década de los sesenta (los años del desarrollismo),⁴ la tecno-

3. Carlos Barral en Los años sin excusa, Barcelona, Barral Editores, 1978, págs. 299 y 300. El subrayado de la cita es nuestro.

4. A título anecdótico, es curiosa la descripción que hace Carlos Barral de la Comisaría General del Desarrollo, instalada en lo que luego sería palacete de la Presidencia del Gobierno, en el paseo de la Castellana, en Los años sin excusa, op. cit., pág. 294. Dice así: "Me impresionó mucho aquel extraño ministerio tan distinto a los que conocía, poblado de jóvenes atildadísimos, impecablemente rasurados, todos con 'blazer' y estiradísimos pantalones de franela, como de uniforme, desviviéndose en

cracia opusdeísta, la falta de libertad de expresión, el aperturismo, los esfuerzos de la "oposición democrática" en su lucha desigual por minar la resistencia del andamiaje autoritario del franquismo, ... son algunas de las facetas que confluyen en la España de esos años, configurando su propia imagen.

En definitiva, se impone una periodización de esta época que permite estudiar de modo razonable, e interdependiente, las diversas etapas que recorren el amplio trecho: ¿de qué modo la vida intelectual se ve afectada por las estructuras fuertemente politizadas que rigen el país? ¿hasta qué extremo la afectarán sus cambios? Entresacamos un párrafo de Guillermo de Torre quien, desde el exilio, interviene en la polémica Mead-Marías abierta en 1951 acerca de la situación cultural en España:

"Abomino quizá en mayor grado que Julián Marías de lo político y del politicismo. Pero no puedo coincidir con él en creer que el artículo de Mead y cuantos se han escrito en estos años sobre el mismo tema, estén dictados sustancialmente por el politicismo, sino por sus consecuencias en lo cultural, cosa muy distinta. Para Julián Marías, lo político tiene muy poca importancia.

cortesías, excusando los pequeños retrasos debidos a una audiencia imprevistamente larga. Pero no debía preocuparme, el señor ministro me atendería en seguida".

Sustancialmente estoy de acuerdo con él en que "lo primero, decisivo y más importante" no es la política, y quisiera que nada viniera a contra-decirnos. Pero ¿acaso no sucede —contra nuestra voluntad— que mi vida, tanto como la de Julián Marías y la de otros muchos que aplicaron sus potencias fundamentales a cosas muy distintas de la política, han sido desde hace más de tres lustros influidas, deformadas, zarandeadas por esa nefanda política, por la extensión insoslayable de sus efectos?"⁵

Indudablemente, la vida cultural del país transcurre paralela a la vida política, y fatalmente condicionada por el exilio intelectual que se produce al finalizar la contienda (cuya importancia quedó, injustamente, cifrada en aquel verso de León Felipe: "nos hemos llevado la canción") y por la censura implacable, cuya acción re-

5. Guillermo de Torre: "Hacia una reconquista de la libertad intelectual", en LA TORRE (Revista General de la Universidad de Puerto Rico), año I, núm. 3 (julio-septiembre de 1953), pág. 117.

En cuanto al artículo de Robert G. Mead que desató la polémica, se publicó en "Books Abroad. An International Literary Quarterly" con el título "Dictator - ship and Literature in the Spanish World", University of Oklahoma Press, Norman, vol. 25, núm. 3 (verano de 1951), págs. 223-226. La información se la debemos a Elías Díaz, Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975), Madrid, Tecnos, 1983, pág. 67.

percute doblemente en la cultura peninsular: supone, en primer lugar, un grave obstáculo a la natural evolución del propio desarrollo cultural (amén de otros desafueros tales como la represión lingüística, etc.).⁶ Pero insistimos en subrayar que se observan cambios y transformaciones.

Al estudio de los mismos el profesor Elías Díaz ha consagrado buena parte de su quehacer intelectual y a él debemos un riguroso intento de subdivisión de esta larga era de la historia contemporánea de España en seis períodos, que exponemos esquemáticamente a continuación.⁷

-
6. El profesor Aranguren mantuvo una actitud ajustada y, en cierto modo, conciliadora con respecto a la importancia de la censura: defendió la idea de la libertad como algo que si no se tiene, se puede ir conquistando lentamente, día a día, también a través del quehacer intelectual: véase su trabajo sobre La condición de la vida intelectual en la España de hoy, en LA TORRE, año I, núm. 4, Puerto Rico (octubre-diciembre de 1953).
 7. Elías Díaz, Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975), Madrid, Tecnos, 1983. El propósito fundamental del libro es el de resaltar las principales aportaciones del pensamiento democrático español a lo largo de los cuatro decenios del régimen franquista. Según Díaz, no ha habido ningún "milagro" en la transición de la dictadura a la democracia en la España posterior a 1975. Todo venía gestándose desde muy atrás: podría decirse que desde el final mismo de la guerra civil: fuerzas sociales y sindicales, el trabajo intelectual y el esfuerzo político de todos colaboraron en la recuperación del sistema democrático.

Si bien hasta 1975 fueron escasos y fragmentarios los estudios sobre la cultura y la vida intelectual española durante este período (los historiadores se manifestaron más inclinados al estudio de los orígenes y desarrollo de la guerra civil, o bien de la inmediata postguerra), desde entonces los trabajos han aumentado considerablemente, de modo que una referencia bibliográfica siquiera aproximativa resulta impensable a nuestros propósitos. Sin embargo, una relación de obras sobre historia y

Probablemente hubiera resultado menos comprometido, y también más ortodoxo, eliminar de nuestro trabajo tan apretada síntesis de acontecimientos acaecidos en torno a cada una de las etapas propuestas. Por varias razones: por su excesivo esquematismo, por aquello de que ni son todos los que están ni tampoco están todos los que son, y, en definitiva, por la suma ligereza con que se trata un período —el franquismo— tan decisivo en nuestro devenir histórico. Si, finalmente, nos hemos inclinado por su inclusión ha sido con el objeto de contextualizar la publicación de los textos autobiográficos seleccionados, y situar, si el caso lo requiere, el "continuum" literario en el marco correspondiente.

1. De 1939 a 1945: fin de la guerra civil, fin de la guerra mundial. Totalitarismo, alienación con los fascismos europeos. Exilio de nuestros principales intelectuales. Rígido dirigismo oficial (estatal y ecle-

análisis político de la España de Franco se encuentra en el capítulo bibliográfico correspondiente de la obra antes citada de Elías Díaz, y también en la abundante información que proporcionan las notas a pie de página, copiosas en el libro. En cualquier caso, antes de adoptar el criterio de periodización del profesor Díaz consultamos los libros de Valeriano Bozal (El intelectual colectivo y el pueblo, Madrid, Alberto Corazón ed., 1976, págs. 21-67: "La fundación de las ideologías en el franquismo: una periodización interna") y José-Carlos Mainer, Falange y literatura, Barcelona, Labor, 1971. Así como los estudios de Joaquín Marco sobre "La poesía", en H.C.L.E., vol. 8, op. cit., págs. 109 a 138 y J.M. Martínez Cachero, S. Sanz Villanueva y D. Ynduráin sobre "La novela", en H.C.L.E., op. cit., págs. 318 a 361.

siástico). Aparición de la revista ESCORIAL (noviembre de 1940), falangista, en la que participan Dionisio Rídruejo (Poesía en armas, 1940), Antonio Tovar, Pedro Laín Entralgo, ... en ellos late una voluntad de mantener una postura mediadora y un esfuerzo por integrar a los intelectuales liberales; y de la REVISTA DE ESTUDIOS POLÍTICOS (enero de 1941) de sorprendente amplitud en temas y tratamientos. Reacción tradicional: Acción Española, la revista ARBOR (marzo de 1943) y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1944: publicación de Sombra del paraíso y de Hijos de la ira. La revista ESPADAÑA (mayo de 1944). Incomunicación exilio - interior.⁸

2. De 1945 a 1951: aislamiento internacional. Anticomunismo. Necesidad de cambiar la imagen ante los EEUU (el Fuero de los Españoles se promulga el 17 de julio de 1945). Polémica entre católicos aperturistas (de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y ESCORIAL) y los católicos integristas (CSIC, ARBOR, ...). Continuidad de la cultura española a través de las revistas ÍNDICE e ÍNSULA. Regreso de Ortega y Gasset, en 1945, y fundación del "Instituto de Humanidades". Polémica entre Laín Entralgo (España como problema, 1949) y Rafael Calvo Serer (España sin problema, en ARBOR/1949). Aportaciones del Instituto de Estudios Políticos (apro-

8. De "páramo intelectual" califica José Luís Abellán la situación cultural de España en el período inmediato a la guerra civil, en La cultura en España (ensayo para un diagnóstico), Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, pág. 9.

ximación al pensamiento político occidental). 1949: publicación de obras de Luís Rosales y Leopoldo Panero. Estreno de Historia de una escalera de Buero Vallejo. Fin del aislamiento internacional (1950). Alfonso Sastre y el "Teatro de Agitación Social".

3. De 1951 a 1956: liberalización intelectual y apertura política internacional. Importancia del Ministerio Ruíz-Giménez (1951-1956) en la apertura universitaria.⁹ La labor intelectual de José Luís L. Aranguren: difusión del protestantismo y el existencialismo, la apertura a los intelectuales españoles en la emigración (1953). Nueva fase en la relación exilio - interior. La polémica Mead - Marías sobre la circunstancia cultural española de esos años, intervenciones de Guillermo de Torre, J.L.L. Aranguren y Ramón J. Sender. Entrada de España en las Naciones Unidas (15 de diciembre de 1955). Incidencia del pensamiento político y filosófico del profesor Tierno Galván (contribuye a la difusión del neopositivismo de Carnap, Wittgenstein, Russell,...). La crítica al ideologismo de J. Vicens Vives.¹⁰ 1955: Pido la paz

9. El profesor Aranguren escribió bastante tiempo después, acerca de la importancia de aquellos nombramientos, lo siguiente: "El año 1951 fue nombrado ministro de Educación Nacional Joaquín Ruíz-Giménez (...) Nunca como durante aquel ministerio de Ruíz-Giménez pareció que iba a poderse lograr, cuando aún era tiempo, la tan necesaria evolución real del régimen. Y por de pronto fueron designados dos excepcionales rectores: Pedro Laín para la Universidad de Madrid, Antonio Tovar para la de Salamanca". (En Memorias y esperanzas españolas, Madrid, Taurus, 1969, pág. 91).

10. Véase el estudio de Juan Marichal, El nuevo pensamiento político español, México, Ed. Finisterre, 1966, en el cual el profesor Marichal se ocupa de la evolución intelectual de Tierno Galván, Aranguren, Vicens Vives, Manuel Giménez Fernández, Ignacio Fernández Castro,... Y también los libros de Thomas Mermall: La

y la palabra. Crisis universitaria en febrero de 1956: primer choque abierto de algunos sectores de la burguesía y de los intelectuales jóvenes con el régimen. La crisis se solventa, provisionalmente, con la declaración del estado de excepción y el cese de Ruiz-Giménez (Universidad) y Raimundo Fernández Cuesta (SEU).

4. De 1956 a 1962: la liberalización económica. Surgimiento de la ideología tecnocrática del desarrollo económico. La nueva poesía (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro,...) y el realismo social en la narrativa de los años cincuenta (Carmen Martín Gaité, Juan García Hortelano, G. Torrente Ballester, Alfonso Grosso, R. Sánchez Ferlosio, Camilo José Cela, L. Martín-Santos,...). Reacción del integrismo tradicional (Vicente Marrero, 1961) contra la actitud liberal democrática de los antiguos ex-falangistas de ESCORIAL y de los discípulos y seguidores de Ortega. Primeras publicaciones en España sobre filosofía marxista. La revista PRAXIS (1960) y el compromiso intelectual.

5. De 1962 a 1969: el reajuste ministerial, punto de partida de una política de avance en la institucionalización jurídica del régimen y de relativa apertura cultural. La nueva ley de Prensa. Aparición de nuevas revistas culturales (ATLÁNTIDA, REVISTA DE OCCIDENTE, CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO,...). Repercusiones de la encíclica "Pacem in terris". El desfase entre sociedad y política en la España de los años 60. La polémica Juan

retórica del humanismo, La cultura española después de Ortega, Madrid, Taurus, 1978 y de Helio Carpintero: Cinco aventuras españolas (Ayala, Laín, Aranguren, Ferrater, Marías), Madrid, Revista de Occidente, 1976.

Goytisolo - F. Fernández Santos (España, Europa y el Tercer Mundo). El desarrollo de las ciencias sociales. Rehabilitación de la filosofía krausista. Crisis y superación del realismo social (Juan Benet, Félix Grande, ...).¹¹

6. De 1969 a 1975: estancamiento económico e involución política. La crisis de enero de 1969. El interés por la transformación de la realidad: filosofía analítica y

11. Carlos Barral refiere, en la segunda entrega de sus Memorias, el ascenso del realismo social en los años 60, en cuyo lanzamiento intervendría el poeta y escritor de modo decisivo (la personalidad literaria de Carlos Barral constituye una pieza clave para la comprensión del mundillo cultural barcelonés de la época (con amplias repercusiones en la vida intelectual del país). En su (autorizada) opinión... "la cosa se inició realmente con el descubrimiento de Juan García Hortelano, en el premio Biblioteca Breve" (pág. 201). El escritor relata los primeros contactos en el hotel Suecia de Madrid, donde Barral se hospedaba, con Alfonso Sartre, García Hortelano, A. López Salinas, Antonio Ferrer, Gabriel Celaya, J. López Pacheco, ... El novelista Rafael Sánchez Ferlosio, que nunca quiso acudir, contaba así aquellas cuchipandas: "Llega el editor catalán (...) llama displicentemente por teléfono desde un sillón de la suite del hotel Suecia. Inmediatamente suenan en cadena los teléfonos desde el viejo Madrid hasta Vallecas y corre como un reguero de pólvora la noticia. Los príncipes maragatos se ponen en marcha, pegaditos a las fachadas, enfundados en sus gabardinas, largas como sotanas, avanzan y se aguardan en las esquinas. Grupo a grupo, se reúnen en la puerta del hotel y suben todos juntos a borbotones de ascensor. Entran, saludan tímidamente, se quitan de un solo gesto la gabardina y chaqueta dentro y se sientan en el borde de los sillones, del sofá-cama, de las apaisadas sillas de reposo. "¿Qué vas a tomar?", pregunta el editor, impaciente, que se pasea con las manos cruzadas a la espalda. "Un café con leche, una cocacola, un café solo, ..." "Bueno, gíntonic para todos". (págs. 203-204 de las citadas Memorias).

teoría de la ciencia. El sentido de la razón y el sentido de la utopía (Antonio Escohotado, Manuel Sacristán, Carlos Gurméndez,...). Importancia de la investigación sociológica. La recuperación de la historia del socialismo español. Las revistas: TRIUNFO, SISTEMA, DESTINO,... los nuevos articulistas: Manuel Vázquez Montalbán, Francisco Umbral, etc. La necesaria descentralización (administrativa, económica, cultural). La explosión del conflicto con Marruecos por el Sahara. La muerte de Franco.

Para cerrar convenientemente esta enumeración de datos que tan sólo pretende situar las coordenadas de nuestro estudio en el contexto de la evolución cultural de la sociedad española, nos parece oportuno recurrir a las palabras excepcionalmente autobiográficas de Elías Díaz al evocar la muerte de Franco (ni que decir tiene que numerosos intelectuales y escritores han conmemorado en una u otra ocasión aquella circunstancia). Elías Díaz lo vio así:

(...) "para los de mi generación y para los más cercanos a ella, con un carácter muy significativo y especial para los demócratas, aquella madrugada del 20 de noviembre de 1975 —yo la viví en Asturias— estoy seguro que quedará ya para siempre en sus memorias como algo absolutamente imborrable, y también a la vez

como algo que venía a abrir entre los españoles nuevas e inciertas posibilidades de esperanza. Uno no acababa de creerse que fueran, al fin, verdad aquellas tres palabras —"Franco ha muerto"— que aparecían silenciosas, inmóviles, fijas durante largos minutos en la pantalla fría del televisor, aquellas palabras que la gente se repetía en voz baja por el teléfono o al encontrarse apresuradamente en la calle —el momento era de serenidad más que de bullicio—, las que estaban en letras enormes en la primera página de todos los periódicos, las que desgranaban monorrítmicamente e insistentemente los teletipos de todo el mundo en aquellos momentos: "Franco ha muerto". El futuro, este futuro había, al fin, comenzado."¹²

12. Elías Díaz, op. cit., págs. 198 y 199.

3.1.2. El tiempo y la memoria

Según observamos en los apéndices que se adjuntan al final del trabajo,¹³ a medida que avanza el desgaste del régimen de Franco, crece la publicación de obras autobiográficas que, por otra parte, aumenta progresivamente en nuestro país a partir de 1939. El hecho de que en las últimas décadas España haya vivido intensamente su historia (república, guerra civil, segunda guerra mundial, dictadura, democracia,...) es un factor que sin duda favorece el análisis y la reflexión sobre el pasado, ya fuere personal (el autoexamen que se propone Juan Goytisolo en su libro Coto vedado) o colectivo, y éste es sin duda mucho más numeroso (M. Vázquez Montalbán, Francisco Umbral,...). Tampoco debemos olvidar la escritura autobiográfica como voluntad de reconstrucción y testamento de un mundo ido: Miguel Villalonga, por caso, en su Autobiografía (1947), en realidad memoria de la decadencia de un modo de vivir definitivamente lejano. El olvido está en la naturaleza de las cosas y es precisamente tarea de memorialistas y autobiógrafos luchar contra ella, prolongando artificialmente su existencia:

13. Véanse los apéndices núms. 1, 2 y 3.

"Los tiempos actuales, por calamitosos, merecen consignarse. Quien como yo tenía catorce años al estallar la primera última guerra y diecisiete, al ceñir la espada por primera vez, bien puede jactarse (o si se quiere lamentarse) de haber visto caer muchas cosas, —asegura el escritor y militar Miguel Villalonga— concretamente, yo he visto perder el sombrero y los buenos modos a muchas señoras y convertirse en mecanógrafas a todas la señoritas de clase media. Estas crisis tendrán más interés a medida que pasen los años. A la hora actual existen ya hombres y mujeres incapaces de concebir que para una Obdulia Montcada la mayor tragedia de su vida, durante los felicísimos reinados de Alfonso XII y Alfonso XIII, consistiera en tener que abrir personalmente la puerta de la calle" ¹⁴

Pero el auge del memorialismo es espectacular en la década de los setenta (véanse los apéndices núms. 1, 2 y 3); en estos años, la voluntad de ruptura con el pasado inmediato puede hallarse entre las principales razones que expliquen tan extraordinaria floración (todavía mayor, como decíamos, a partir de 1976), en sus más varia-

14. Miguel Villalonga, Autobiografía, op. cit., pág. 370.

das manifestaciones: la autobiografía real: Carlos Barral, Rafael Alberti (edición española); la novela autobiográfica: Francisco Umbral, Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité,...; el libro de recuerdos: Ignacio Agustí; o las tradicionales memorias: Pío Baroja, Salvador de Maradriaga, Corpus Barga,... Así lo interpreta Gonzalo Sobejano al señalar que la narrativa memorial —"degradada en esas memorias de lo no sucedido o de lo infuturible con que han conquistado gruesos premios y fáciles ventas ciertos escritores"—¹⁵ se apoya en el deseo de recapitular sobre la propia vida en torno a la esperada muerte de Franco:

"Recordar la historia propia, evocar lo vivido hasta el momento en que se sabe próxima o se reconoce consumada la desaparición de la larga dictadura que ha determinado la biografía del escritor de niño a grande, expresa la voluntad de distanciamiento apto para ganar la lucidez sobre el sentido de la existencia, el empeño en resumir y enjuiciar ésta cuando cae el telón del incalificable melodrama, aunque para muchos sea ya de-

15. Gonzalo Sobejano, "Ante la novela de los años setenta", en H.C. L.E., vol. 8, op. cit., pág. 501. La tendencia memorialista la observa también el crítico Rafael Conte en un artículo/editorial publicado en EL PAÍS del 11 de marzo de 1984 (LIBROS, pág. 1) con el título "Sobre un excepcional discurso narrativo". Conte, al tiempo que observa el hecho de que nuestro pasado parece alimentar en exclusiva el difícil presente de la narrativa española, advierte del único peligro de tal actitud, a saber, dejar de mirar hacia adelante.

masiado tarde, y el melodrama severa tragedia".¹⁶

Es un distanciamiento más psicológico que real, puesto que el tiempo transcurrido no es todavía el suficiente para una reflexión objetiva de los hechos, pero, como apunta Sobejano, la decisión es improrrogable para la mayoría de los que vuelven la vista hacia atrás, con y sin ira, y deciden tomar la pluma: recuento general, examen de conciencia, balance del finiquito... en cualquier caso resulta ser algo absolutamente necesario en los albores de nuestra democracia. Y puede que saludable para todos. Poco importa, si se me tolera el disparate, la objetividad de la Historia porque de lo que se trata es de la historia personal, menuda pero sentida de quien escribe (la subjetividad es con frecuencia el mayor encanto de una autobiografía) y el lector siempre buscará en sus páginas la visión particular, la opinión rabiosamente personal, el espectáculo de una sinceridad manipulada.¹⁷

16. Gonzalo Sobejano, op. cit., pág. 510.

17. Dada la admirable y paradójal ductilidad de la autobiografía, el fenómeno no es peculiar del ámbito literario sino que cabe observarlo también en otras manifestaciones artísticas. Por ejemplo, cada vez son más los cineastas que a través de estilos diferentes —todos ellos muy personales— recrean intrahistóricamente lo que fue experiencia colectiva: Las largas vacaciones del 36 (Jaime Camino), Las bicicletas son para el verano (F. Fernan Gómez), La vaquilla (Luís Berlanga), Canciones para después de una guerra (Basilio Martín Patino), etc. También aumenta el número de los cineastas autobiográficos —al menos potenciales— como B. Martín Patino, José Luís Garci, Carlos Saura, Pilar Miró, y no sólo en España, hasta el punto de que Elizabeth W. Bruss le dedicó un ensayo en 1980 (el último antes de su muerte, ocurrida en 1981): "Eye for I: Making and Unmaking

Desde luego no es necesaria en una obra autobiográfica la presencia de elementos dramáticos externos, ajenos a los propios demonios interiores de su autor; tampoco es necesaria la reflexión —aunque sí tal vez la referencia— sobre las circunstancias socio-políticas en torno a las cuales se ha desarrollado su vida. Pensamos en obras tan dispares como las Confesiones de Rousseau, el Diario de Pavese o las Memorias de Canetti: no vemos en ellas alusiones de importancia a determinadas instancias externas que convulsionaban el mundo que les tocó vivir. Si en Pavese no hay prácticamente alusiones al fascismo italiano o a la II Guerra Mundial, tampoco en Rousseau y Canetti hallamos referencias ajenas a sus preocupaciones más íntimas.¹⁸ Reconocemos, sin embargo, que el hecho nos sorprendió al principio. Pensábamos en la posibilidad de interpretar la autobiografía como sustituto del ensayo político-filosófico, en unos años en que la férrea censura, y en consecuencia el contraste entre el

Autobiography in Film" (recogido en el libro de James Olney, Autobiography: Essays Theoretical and Critical, Princeton University Press, 1980). En opinión de Bruss no existe veritablemente un equivalente fílmico de la autobiografía: el cine carece del poder de auto-observación y de auto-análisis que asociamos al lenguaje y a la literatura, de modo que todas las tentativas existentes de cine autobiográfico topan con el mismo problema y acaban por no distinguirse bien de la biografía, bien del cine expresionista. Sin embargo, ahí está Woody Allen como ejemplo del poder que tiene la autobiografía (ya sea con palabras o mediante imágenes) para captar aquello que de más individual tiene el artista.

18. Pero no es en absoluto una tendencia generalizada: Georges May menciona la "irrupción irresistible de la historia en la autobiografía", especialmente en períodos de conmoción: en Francia, a mediados del siglo XX, abundan los autobiógrafos obsesionados por las imágenes de la liberación: Simone de Beauvoir, Michel Leiris, André Maurois, ... (Georges May, op. cit., págs. 121 y 122).

ser y la apariencia de las cosas, impedía un franco desarrollo del pensamiento político, social o filosófico que podía, sin embargo, lograr un cauce expresivo a través de otros contenidos más particulares. En otras palabras, veíamos la escritura autobiográfica como un subterfugio del ejercicio intelectual y, por ello, suponíamos la existencia de una producción abundante en las primeras décadas de la postguerra como solución alternativa a la imposibilidad o en todo caso las dificultades de expresión del pensamiento humanístico. Pero no ha ocurrido así, sino todo lo contrario.

Antonio Gramsci opinaba que la importancia de los elementos particulares en una literatura es mayor cuanto más difiere la realidad efectiva de un país de las apariencias que exhibe; así, en los países "especialmente hipócritas" no abundan —según el pensador italiano— los autores de memorias o bien, en el caso de que los haya, escriben obras autobiográficas "estilizadas", estrechamente personales e individuales.¹⁹ Y no andaba desacertado Gramsci al expresarse de ese modo, al menos en cuanto nos incumbe, porque de 1939 a 1956 la producción autobiográfica española es escasísima: Felipe Sassone, Miguel Mihura, Ruiz Contreras, ... no logran siquiera un proyecto cabal de autobiografía (en el caso de Mihura la "estilización" es absoluta, y los supuestos contenidos autobiográficos se diluyen sistemáticamente en clave de humor). Diríamos que no hay tal literatura de no ser

19. Antonio Gramsci, "Justificación de la autobiografía", artículo recopilado en Cultura y literatura (págs. 343 y 344), Barcelona, Península, 1977. Gramsci opina, y es la idea central de su trabajo, que las autobiografías pueden servir en muchos casos como pauta de conducta moral.

por la excelente Autobiografía de Miguel Vilallonga (a cuya singularidad ya nos hemos referido) que aparece en 1947 y cuyo relato concluye, de forma un tanto sospechosa, en 1934; o bien las Memorias de César González-Ruano, publicadas en 1951 y volcadas en consignar la pródiga vida literaria de los años anteriores a la guerra, fundamentalmente.

De modo que la literatura memorialista al igual que queda descontextualizada por espacio de treinta años, se hace imprescindible a partir de los setenta, para reconstruir el pasado inmediato, precisamente cuando éste ya no existe pero es posible, en cambio, hablar de él. Es decir, pensarlo.²⁰

20. Repasando brevemente la producción autobiográfica en catalán, advertimos que la situación es similar, en resultados, a la castellana en los primeros lustros de la postguerra: hasta los años 60 se ve prácticamente limitada a alguna evocación nostálgica del pasado, al margen de consideraciones históricas. Pero a partir de esta fecha, los libros de memorias y dietarios surgen con relativa facilidad: Sagarra, Gaziel, Adrià Gual, Moll (1970), Benguerel (1971), Soldevila (1970), Serrahima (1970, 1972), Llates (1969), Xammar, Aurora Bertrana (1973), Joaquim Maria de Nadal, Colom (1970), Canyameres (1972), Cirici (1972, 73), Claudi Ametlla (1979), Francesc Cambó,... y la obra de Josep Pla vetada por la pasión autobiográfica que la impulsó.

3.2. DE 1939 A 1945

"Años estos, que años"

(Julio Ortega)

Digamos, sin preámbulos, que la indigencia creativa caracteriza lógicamente los primeros años de la postguerra española (si bien la situación varía notablemente a partir de 1944, año éste de amplias repercusiones literarias ya que en su curso se publicarán, dentro y fuera de España, algunas de las obras más estimables de nuestra postguerra). Lo mismo ocurre en el ámbito de la literatura autobiográfica: a excepción de Pío Baroja y sus polémicas Memorias, también de 1944, ninguno de los escritores que comentaremos a continuación es autor de una autobiografía, en el sentido ya expuesto. Pero dado el vacío existente, nos ha parecido oportuno resaltar algunos textos fragmentarios, de carácter autobiográfico, que apuntan con timidez mayormente, en esos años. Son años de oportunismo político y, sobre todo, de un pertinaz ideologismo que domina en todos los sectores de la sociedad española. Son años de miseria e incomunicación. Por ello, las obras incluidas en nuestra selección participan de la agresividad dialéctica subsiguiente, cuando remiten al pasado inmediato con una cierta voluntad de interpretación histórica: los relatos de Carretero y Felipe Sassone están condicionados por una dimensión histórica, antes que autobiográfica, del yo. Fuera de ellos, la publicación de las Memorias de Baroja

se alza con el protagonismo absoluto de ese período. Y Baroja evita, diríamos que cuidadosamente cualquier interpretación de los hechos más recientes: el mayor desarrollo temporal de las Memorias reside en sus años de adolescencia y juventud. El resto es silencio.

3.2.1. El Caballero Audaz
o la audacia de unos tópicos

José María Carretero, "El Caballero Audaz" como él gustaba de firmar sus textos popularizando extraordinariamente el pseudónimo (o "El carretero audaz", al decir de la crítica), es autor de La revolución de los patibularios (1939, 1940), título genérico de los seis volúmenes que integran la pretendida crónica del desastre español.²¹ El primero de los libros —"Declaración de guerra"— se inicia con los pormenores del asesinato de Calvo Sotelo, el último: "¡Arriba los espectros!" concluye con la llegada a Madrid de las tropas franquistas; en total, unas 1800 páginas de letra espaciada a lo largo de las cuales "El Caballero Audaz" se erige en el narrador, puesto "al servicio del pueblo" desde 1938 (como antes lo estuviera de la Dictadura de 1923), en el cronista veraz y fidedigno del largo asedio (treinta y dos meses) a que las tropas nacionales sometieron la ciudad de Madrid.

21. "El Caballero Audaz" (José María Carretero), La revolución de los patibularios, Madrid, Ediciones "Caballero audaz", Col. "Al servicio del pueblo" (2ª época), 1939. Bajo el título genérico se incluyen seis volúmenes cuyos títulos son harto significativos: Declaración de guerra (1939), El cuartel de la montaña (1939), Nosotros, los mártires (1939), La quinta columna (1940), La ciudad inmolada (1940) y ¡Arriba los espectros! (1940).

De no saber nada del que fuera pésimo novelista erótico, nos podría sorprender la insistencia del autor en la sinceridad, es decir realidad, de sus descripciones:

"Nò he querido conceder nada a la imaginación, ni permitirme la menor escapada a lo novelesco...

"Todo lo que en ellos consta está visto, vivido, contrastado... Y no son, sin embargo, una autobiografía... Mis riesgos, mis sufrimientos, mis lágrimas, no cuentan, apenas tienen un valor anecdótico en el inmenso y siniestro paisaje de sufrimientos, de martirios, de miseria y de terror en que vivió Madrid durante su cautiverio".²²

Así se expresa Carretero en las páginas prologales de su primer libro. Claro es que de lo "contrastado" de su información de que presume el escritor había mucho que hablar, pero forma parte como sabemos del estilo sensiblero y tópico, perfectamente reconocible de otras obras, que caracterizaba los textos de este grafómano impenitente. Sin embargo, no es ésta su opinión al cerrar el último volumen: Carretero es consciente de no haber respetado en absoluto el propósito inicial de su crónica bélica (y nunca mejor dicho), muy al contrario ha volcado en ella un feroz resentimiento, proyectando

22. Ibid., vol. 1: Declaración de guerra, pág. 11 del prólogo ("Mi declaración jurada"). El subrayado es nuestro.

una imagen maniqueísta hasta el paroxismo y, por ello, distorsionada de los hechos, de modo que se ve obligado a modificar el soporte ideológico en cuanto a intención y propósitos:

"Me he estremecido tantas veces de horror ante los crímenes, de indignación ante la injusticia, que mi pluma, empapada en pasión, al profundizar como un escalpelo en el cuerpo monstruoso de la revolución, no ha podido ni ha querido ser imparcial.

"Como me parece una estupidez el 'arte deshumanizado', teoría de impotentes y de masturbadores cerebrales, que estaba en boga en ciertas zonas de la intelectualidad pedante anterior a la guerra, me parece absurdo también la objetividad, el eclecticismo, que en el fondo no es sino cuquería"...²³

El resultado es una prosa circunstancial y llena de excesos, hasta el extremo de que La revolución de los patibularios no merecería mayor comentario que la simple mención, dada su ínfima calidad, si no fuera por el juego de expectativas autobiográficas que despierta Carretero a lo largo de los seis libros que componen el libe-

23. Ibid., vol. VI: "¡Arriba los espectros!", págs. 282 y 283. El subrayado es nuestro.

lo fascista. No son, en efecto, una autobiografía, pero frente a la tradicional impersonalidad en que se refugian los cronistas —observadores funcionales de aquello que se proponen describir— destaca el carácter rabiosamente tendencioso/personal²⁴ del relato y, sobre todo, la estructura autorreferencial en torno a la cual giran las "crónicas patibularias". No dudamos que Carretero era conocedor del suplementario atractivo que suponía para sus incondicionales lectores la focalización del relato, presuntamente histórico, en el "yo" del escritor y en las peripecias vividas durante el período de la guerra.²⁵ En realidad son ellas en gran medida las protagonistas del mismo (suponemos que el placer de sus lectores por ver representada la vida cotidiana de Carretero en tan difíciles circunstancias sirvió en su momento para sanear las maltrechas "Ediciones El Caballero Audaz").

24. Un simple vistazo al índice general muestra las preferencias léxicas de Carretero, así como lo brutal de su actitud: "Madrid, patíbulo y letrina", "La retaguardia de los bestiarios", "Con Franco o con el crimen",... Un lenguaje demasiado agresivo (si pensamos que ha terminado la contienda). Una auténtica "escritura de guerra", es decir, un mensaje que se presenta bajo la forma discursiva, polémica o no, que busca asimismo la adhesión emotiva y que tiene en el enemigo su referencia básica y fundamental. Sólo que, tratándose de Carretero, es un pésimo lenguaje bélico.

25. Léase, por ejemplo, el capítulo "Las ruinas de mi hogar" (vol. I) dedicado a relatar las circunstancias de su regreso a Serrano, 104, donde vivió el escritor hasta el estallido de la contienda (después Carretero permaneció escondido en diversos domicilios... hasta marzo de 1939).

3.2.2. La hispanofilia de Felipe Sassone

En el mismo año (1939), la Editora Nacional inaugura su actividad, propagandística del nuevo régimen, con la publicación de unas notas autobiográficas del periodista y dramaturgo peruano Felipe Sassone, tituladas España, madre nuestra.²⁶ Sassone, como Luís Bonafoux, Alberto Insúa, Alfonso Hernández Catá, etc. es uno de los muchos escritores americanos que a partir de Rubén Darío se incorporan legítimamente a la literatura española: de ahí que lo incluyamos en nuestro trabajo.

El libro en cuestión no constituye propiamente una autobiografía, y sí un libro de recuerdos sobre la España que conoció el escritor, llegado a Lima hacia principios de siglo: sus ciudades, sus gentes, la sociedad literaria o la virulenta vida política de la época son centros de interés en torno a los cuales el escritor enmarca sus divagaciones. De hecho, y conforme al título, el amor de Sassone por España constituye el eje argumental del libro: "Yo siempre fui un enamorado de España, ¿Cuántas veces habré escrito esta frase?".²⁷ Amigos de

26. Felipe Sassone, España, madre nuestra. Notas Autobiográficas, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.

27. Felipe Sassone, op. cit., pág. 10.

Felipe Sassone fueron Eugenio Montes, Rafael Sánchez Mazas, Ramiro de Maeztu, Manuel Bueno, J.I. Luca de Tena, ... hombres vinculados, en general, al diario y al credo político de ABC. Se trata pues de una obra de carácter evocador, escrita desde un atípico "exilio" (el dramaturgo peruano fue repatriado poco después de iniciarse la contienda, el 10 de agosto de 1936), a los 54 años; del prólogo entresacamos un fragmento que resume el carácter nostálgico de estas notas autobiográficas escritas en tierras de Chile (donde residía el escritor):

"Así estoy lleno de muerte, porque estoy lleno de recuerdos. Por revivirlos los escribo, los compongo; así, esto, cuanto voy a juntar en unas páginas —¿para qué, para quién?— son recuerdos de España, opiniones que lancé, desahogos de momentos angustiosos, retazos de conferencias, de crónicas y apuntes inéditos en que di forma a mis quejidos. Como en un ansia de resurrección los junto en un volumen. Este es un libro raro; no bueno, pero raro; sin método, sin orden, informe historia a pedazos, como mi vida".²⁸

La hispanofilia y un encendido falangismo son los aspectos más sobresalientes del libro: es tal vez su condi-

28. Ibidem.

ción de extranjero la que impulsa a Sassone a escribir, en 1939, su visión parcialísima de los hechos en los mismos términos de agresividad dialéctica que durante la contienda, en una prosa apologética y de apoyo incondicional al gobierno de Franco:²⁹

"Durante el compás de espera de la guerra española, se veía la descomposición interna de los decantados defensores de Madrid, que un cinismo trágico llamaba leales, aquí, en el Perú, el gobierno del general Benavides, honrándose una vez más a sí mismo y honrando al país, reconocía "de iure" el Gobierno de Franco."³⁰

La postura política de Sassone no ofrece la menor fisura. Veamos como refiere Sassone la victoria del Frente Popular, en febrero de 1936, y la sustitución de Alcalá Zamora como Presidente de la República por Manuel Azaña:

"Con las rosas de abril llegaron los cardos. O, por decirlo mejor, abril,

29. El libro incluye una "Coda" redactada en junio de 1939, un panegírico del nuevo régimen, en realidad. Demasiado ingenuo y poco convincente en sus razonamientos apologéticos en defensa de las ideologías totalitarias: "¿Cómo podía yo volverme fascista, si fui siempre un individualista furibundo? —se pregunta Sassone un tanto retóricamente— ¡Ah, pero es que ahora resulta que el fascismo no anula al individuo! Por el contrario, lo protege, porque no lo separa del Estado, sino que hace de él Estado y Patria". (op. cit., pág. 164).

30. Ibid., pág. 169.

con sus aguas mil, nos trajo una inundación de agua sucia, porque el sexto día de su mes y era del año de 1936, no se olvide, por un quítame allá este Parlamento y por si podía disolverlo o no, las intrigas de los políticos masones quitaron del sillón presidencial al laico don Niceto y trasladaron a él, desde la cabecera del banco azul, al ateo don Manuel".³¹

Estamos, sí, ante unas notas autobiográficas engarzadas a través del yo del escritor pero es la interpretación de los acontecimientos más recientes de la historia de España (también de sus ciudades y de sus hombres), y no la interpretación de sí mismo, la que ocupa el pensamiento de Sassone tal como se refleja en el libro.

31. Ibidem, pág. 172.

3.2.3. Armando Palacio Valdés: una vida satisfecha

El creador de La hermana San Sulpicio, Marta y María, La fe y otros tantos títulos que gozaron de un éxito inmediato y espectacular, cuenta 82 años al escribir el Album de un viejo,³² segunda entrega póstuma —y fallida— de sus Memorias iniciadas en 1921 con la publicación de La novela de un novelista.³³ En este caso, y como ya viene siendo habitual en esta parcela literaria, las expectativas autobiográficas abiertas al presentar el Album de un viejo como segunda parte de sus Memorias, no coinciden en absoluto con la realidad de los resultados. Palacio Valdés asegura, en las primeras páginas del libro, redactadas a instancias de amigos y parientes, que le animaron para que "prosiguiera mis memorias y escribiera la historia de mi edad viril".³⁴ Pero no hay tal historia; el libro que nos ocupa es una miscelánea reflexiva sobre temas variopintos, articulados, eso sí, en

32. Armando Palacio Valdés, Album de un viejo. Segunda parte de La novela de un novelista. Obra póstuma. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1940.

33. Del mismo autor: La novela de un novelista. Escenas de la infancia y la adolescencia (1921). Manejamos la edición suramericana: Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, col. Austral, 1942.

34. Album de un viejo, op. cit., pág 5. El subrayado de la cita es nuestro.

torno al eje biográfico del yo del escritor: la conversación, el matrimonio, los banquetes, el miedo, el esnobismo, ... de todo ello habla Palacio Valdés, manteniendo la tónica intelectual característica en el escritor asturiano: ideología burguesa, exaltación de los sentimientos y un estilo optimista y complaciente, identificado con el público lector para el cual están pensadas todas sus novelas: la burguesía acomodaticia de la Restauración.³⁵ Palacio Valdés dice no encontrar nada de pintoresco en su madurez. Pero, entonces ¿a qué viene el propósito de explicar su historia?

"Nuestra vida es puramente interior, trabajar en el retiro de nuestro cuarto, corregir pruebas, dar un paseo por las calles, pasar algunos ratos en el café o en el casino charlando con los amigos, asistir al estreno de las comedias".³⁶

35. En La novela de un novelista Armando Palacio Valdés expresa, en cierto pasaje, y de modo absoluto su actitud satisfecha ante la vida: "Hay sujetos que pasan su vida lamentándose de cuanto les rodea, de su patria, de su familia, de sus amigos, de su profesión y hasta del siglo que les vio nacer, del tiempo y del espacio. El hombre es el ser que quisiera estar siempre en otra parte. Yo no he aspirado a moverme de la mía. Padres, deudos, vecinos, amigos, compañeros, han sido genios propicios para mí. He hallado en mi camino hermosas almas a las cuales soy deudor del corto talento que he podido desplegar en este mundo. Mis días se han deslizado dulces, serenos, perfumados por el amor y la amistad, turbados solamente por la huida de seres muy queridos a otra región más alta. Ignoro lo que la suerte me reserva. Aunque me resta corta vida, para el dolor puede ser muy larga. Pero si Dios me invitase a repetir la que hasta ahora he llevado, no vacilaría en aceptar el convite." (op. cit., pág. 12).

36. En Album de un viejo, op. cit., págs. 5 y 6.

Una vida, como se ve, perfectamente anodina, aunque nada tenga eso que ver con el posible interés de una autobiografía.

El libro responde esporádicamente a los tópicos de la literatura evocadora: relevancia de un tercero (editor / amigos / lector) en la iniciativa autobiográfica; dispersión y arbitrariedad en el orden de los recuerdos, nostalgia de la niñez³⁷ y una actitud reaccionaria ante

37. También la idealización de la infancia se manifiesta de modo más explícito en La novela de un novelista (dado que en esta primera entrega, muy superior literariamente a la segunda, el contenido responde en mayor medida al subtítulo expresado en la portada del libro). Así, a Palacio Valdés la infancia le sugiere, sin matices, el estado de la felicidad, los buenos sentimientos, el descubrimiento de los elementos creados: el mar, la lluvia, los hombres,... en suma, la fascinación del espíritu.

Un espíritu nada complejo y sí muy satisfecho: todos cuantos en sus memorias hablan de Palacio Valdés coinciden en señalar la egolatría y el alto concepto de sí mismo como los rasgos más característicos del escritor. Quizá la anécdota más provechosa para nuestra historia íntima de la literatura la cuenta Rafael Cansinos-Asséns cuando cuenta cómo se vanagloriaba el escritor de haberle quitado el Nobel al poeta Salvador Rueda y pone en boca de don Armando la siguiente parrafada:

"—Oh, eso del Nobel me tiene sin cuidado. Si me lo dan, a nadie le amarga un dulce... Pero yo no haré nada por conseguirlo... Si viera usted qué intrigas se ponen en juego alrededor del Nobel y a qué medios se apela para influir sobre los jurados suecos, que andan naturalmente despistados tocante a nuestra literatura... Figúrese usted que un año estuvieron a punto de darle el Nobel a Salvador Rueda... Ya estaba decidido y se hubiera consumado el absurdo si, enterada la Academia Española a tiempo, no hubiéramos escrito unos cuantos a nuestro embajador en Estocolmo, Julio Valmitjana, el cual se apresuró a advertir a aquellos señores que si daban el Nobel a Rueda, se cubrirían de ridículo, pues Rueda no era más que un simple cople-ro, al que apenas si nadie conocía en España... Gracias a eso pudo pararse el golpe...! ¡Imagínese usted! ¡El autor de La cópula premiado con el Nobel! ¡El colmo! Cuando no lo habían

los cambios de la sociedad de su tiempo (recordemos que el novelista todavía sometía sus obras a la censura eclesiástica, por ejemplo). Sin embargo, ¿hasta que punto Palacio Valdés es responsable del libro tal como se presenta ante el público, es decir, como segunda parte de sus Memorias? El escritor fallece en 1938 y el libro ve la luz en 1940, estamos pues ante unas Memorias apócrifas, fenómeno éste de particular relevancia en la literatura autobiográfica de los últimos tiempos.³⁸ Los editores intentan explotar por diversos conductos la fruición que suele demostrar el público ante este tipo de relatos, ya sea promocionando las autobiografías o memorias escritas en colaboración, bien sea ofreciendo al lector bajo tal rúbrica textos cuyo contenido no responde en absoluto a lo que se espera de ellos. En realidad, se trata de una superchería que, a la larga, en nada beneficia a los responsables del fraude. Y no es que disentamos del hecho de editar textos póstumos cuya publicación nos parece perfectamente legítima, incluso, si se quiere, necesaria; sino de que en ocasiones se manipule, para la venta, el carácter de dichos textos que pueden ofrecer, además, un interés más que dudoso. En el caso que nos ocupa, el título: Album de un viejo es acorde con su contenido pues, en efecto, se trata de un libro cuyas hojas se han ido llenando con opiniones,

tenido ni Valera, ni la Pardo Bazán, ni Galdós,..."

Y el novelista, sentado frente a Cansinos-Asséns, siguió estremeciéndose un buen rato ante la evocación del peligro corrido... (tomo II de La novela de un literato, Madrid, Alianza Tres, 1985, págs. 383 y 384).

38. Véase más arriba, en la Introducción, el capítulo dedicado a la importancia de la iniciativa editorial.

aforismos y textos breves de muy variada temática. Pero no ocurre así con el subtítulo: Segunda parte de "La novela de un novelista" en cuanto que establece una falsa conexión. Ignoramos si el escritor pensaba proseguir sus Memorias, lo cierto es que ni el tono ni el contenido de este libro hacen pensar tal cosa. En resumen, un texto que nada puede añadir a la valía de Palacio Valdés como escritor.

3.2.4. Tomás Caballé

De muy escaso interés a nuestros propósitos es el libro del periodista catalán Tomás Caballé Clos: Barcelona de antaño. Memorias de un viejo reportero barcelonés³⁹ publicado en 1944. Se trata de una serie de estampas ciudadanas que evocan la Barcelona finisecular "ignorada de la gran mayoría de los barceloneses y que olvidó o recuerda sólo defectuosa o vagamente la generación que peina canas".⁴⁰ En este fragmento transcrito queda patente la intención del cronista: como tantas veces, dar testimonio de unos tiempos irremediablemente caducos pero en este caso, y sobre todo, dar testimonio de una ciudad: Barcelona. Tomás Caballé inicia las pocas líneas del prólogo explicativo justificándose ante el lector por acometer la empresa autobiográfica y rechazando de plano la posibilidad de hacer hincapié en la evolución de su carácter:

"De vana y hasta ridícula pretensión puedes juzgar, en principio, el intento de atraerte con la oferta de

39. Tomás Caballé y Clos, Barcelona de antaño. Memorias de un viejo reportero barcelonés, Barcelona, Aries, 1944.

40. Ibid., pág. 5.

unas memorias íntimas mías. Amo y señor eres para entenderlo así. Pero debo advertirte que de antemano doy por descartado que mi personalidad, humilde e insignificante, pueda interesarte ni mucho ni poco. En el presente libro me limito a utilizarla a guisa de eje de una pantalla giratoria sobre la cual voy proyectando sucesivamente imágenes vivas."⁴¹

Ignoramos a qué se refiere Tomás Caballé cuando habla de unas memorias íntimas⁴² pues no creemos que del título se deduzca tal característica, más bien al contrario: es la ciudad de Barcelona quien de inmediato adquiere un protagonismo evidente y sólo en el subtítulo se expresa la forma narrativa elegida: la memorialista. Al parecer, el cronista tiende a confundir las memorias (que, desde luego, pueden adoptar un carácter más o menos externo) con la autobiografía, a la que efectivamente podríamos calificar como "memoria íntima". Y de ahí, de su carácter externo, el poco atractivo que tienen dichas memorias: un relato breve y fragmentario, ordenado

41. Ibid. El subrayado es nuestro.

42. El periodista catalán insiste de nuevo al final del prólogo en el carácter íntimo que pueda deducirse de la forma genérica escogida, es decir, las memorias: "En cuanto a la forma de su presentación, o sea en la de memorias íntimas, a ello me ha decidido el insigne publicista Luis Astrana Marín al escribir lo siguiente:

'Los libros de memorias sinceros constutuyen espejos vivos para adoctrinar el presente'." (pág. 6).

cronológicamente, de las andanzas reporteriles del publicista catalán que ostentan, como el propio autor asegura, el valor de su autenticidad y el ser transmitidas con "sinceridad y verismo". A lo largo del centenar de páginas del libro desfilan tipos interesantes, personajes conocidos, hay naturalmente anécdotas divertidas y abundante información sobre los antiguos gacetilleros y la evolución de la Prensa; todo ello en un marco estrictamente barcelonés. En definitiva, unos granos de arena para el edificio de la historia de la ciudad.

3.2.5. Pío Baroja al final del camino

Hacia 1941 Pío Baroja toma la decisión, a instancias de un editor barcelonés, de escribir sus Memorias que se publicarán, a partir de 1944, bajo el genérico y precioso título de Desde la última vuelta del camino⁴³ y cuya

43. Desde la última vuelta del camino (Memorias). El escritor según él y según los críticos. Familia, infancia y juventud. Ambos libros publicados en Madrid por la editorial Biblioteca Nueva en 1944.

Posteriormente aparecerán: Final del siglo XIX y principio del XX (1945), Galería de tipos de la época (1947), La institución y el estilo (1948), Reportajes (1948) y, por último, Baquetelas de otoño, en 1949. Todos en la misma editorial de Biblioteca Nueva (quien editó sus largo tiempo debatidas Obras Completas a partir de 1946).

Sin embargo, la primera versión de las Memorias se publica en la revista LA ESFERA, según cuenta José Ruiz-Castillo Basala en sus interesantes Memorias de un editor; y sólo cuando la empresa barojiana se aproximaba a su remate, don Pío propuso a Ruiz-Castillo recoger los hebdomadarios folletones en siete volúmenes, tal como se hizo a fin de que su editor pudiera irse resarciendo de los anticipos previstos para la publicación de las obras completas. Y añade este último en la obra citada: "Las memorias de Baroja son acogidas con lógico interés en España, interés que se hace extensivo a los países hispanoamericanos, a veces renuentes a la obra del novelista. Coinciden también los siete tomos, que abarcan Desde la última vuelta del camino, con la profunda y acelerada atención que se inicia en los Estados Unidos por la literatura española, clásica y moderna." (J. Ruiz-Castillo Basala, El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor. Madrid, Agrupación Nacional del Comercio del Libro, 1972, pág. 232).

En nuestras notas manejaremos preferentemente las dos ediciones

tarea no concluye Baroja sino en 1949 con la aparición del séptimo y último volumen proyectado: Bagatelas de otoño, un libro raro, este citado, una especie de "función de fuegos artificiales de aldea" como lo describe el propio novelista en las páginas que le preceden. Pero dejemos para algo más adelante el análisis de cada uno de los textos que conforman las Memorias y vayamos con algunas consideraciones generales.

Baroja será el único de los escritores del 98 (la generación que él negó tantas veces, quizá por entretenerse) que nos ha legado unas Memorias de su vida, escritas "ab initio" con esa específica intención. El dato, indudablemente, aumenta su valor, ya de por sí incuestionable, testimonial y humano y nos puede asimismo dar idea de las expectativas despertadas a raíz de su publicación, en la Península tanto como en el extranjero, en especial Hispanoamérica: en cierto modo, las Memorias de Baroja constituyeron el mayor centro de interés habido hasta el momento desde la emigración.⁴⁴ Sin embargo,

posteriores de las memorias barojianas: la de la editorial Planeta en dos volúmenes y aparecida en 1970 (la integran: El escritor según él y según los críticos, Familia, infancia y juventud, Final del siglo XIX y principios del XX y Galerías de tipos de la época) y la edición conmemorativa del centenario del nacimiento de Pío Baroja en siete volúmenes, Madrid, Caro Raggio editor, 1983.

44. Aunque España no quedara a la zaga, como lo muestra el revuelo causado por Baroja con la publicación del primer volumen de sus Memorias. Por ejemplo, el núm. 13 de la abigarrada revista LA ESFERA LITERARIA (25 de septiembre de 1944) dedica sus páginas centrales a sondear a conocidos escritores de la época acerca de su importancia, tanto literaria como biográfica o documental. Las opiniones de los encuestados oscilan. Algunos comen-

nos vemos obligados a matizar ampliamente la afirmación anterior hasta el punto de que cabe preguntarse si, en efecto, Baroja fue el único de los escritores noventayochistas que redactó sus Memorias. Estamos hablando de una generación de intelectuales poco dados como sabemos a la fabulación y el irrealismo, y amantes, en cambio, de convertir su YO (un "yo" a menudo literaturizado) en el hilo conductor de buena parte de sus obras. Así pues, en verdad sólo disponemos de las Memorias de Baroja aunque poseemos abundantes ejercicios autobiográficos—de mayor o menor envergadura y de densidades oscilantes— por parte de todos aquellos que conformaron dicha generación: los textos oblicuamente autobiográficos de Azorín, el "autorretrato" de Maeztu, algunos poemas de Machado y, desde luego, el "cancionero" de Miguel de Unamuno no son sino el reflejo de una preocupación que mantenían todos ellos, la de expresar —ya fuera en prosa o en verso— lo más hondo de sus personalidades respectivas. Azorín, Machado, Unamuno e incluso Valle-Inclán⁴⁵

tarios, como los de Alfredo Marquerie, Angel María Pascual y Ruiz Contreras, son de una extremada virulencia y ponen de manifiesto la franca animosidad que los alentaba. Otros, como César González Ruano, reparten su juicio; este último las califica de "descuidadas, insistentes, casi comineras" pero de un valor literario indiscutible. Azorín las encuentra muy estimables, etc.

Como colofón al cuestionario planteado, LA ESTAFETA incluía la pregunta: "¿Qué dice usted de lo que Baroja dice de su esposo?" dirigida a las viudas de Villaespesa y de Maeztu, presuntamente agraviadas por los comentarios vertidos por el novelista en sus Memorias (del primero, por ejemplo, se queja Baroja que le sacó con malas artes "cuarenta duros").

45. En el breve texto autobiográfico de ALMA ESPAÑOLA (véase más arriba, pág. 147) Valle-Inclán, adoptando prematuramente una postura de vejez y desengaño, había escrito: "Hoy, marchitas

han dejado, como Baroja, largo rastro de sí en sus papeles.

Unas memorias se escriben siempre cuando parece que lo piden los años (y eso puede variar mucho de uno a otro escritor, yendo de la precocidad a la demora excesiva). Pío Baroja cuenta, al iniciar la redacción de las suyas, 69 años y en esos años y en sus consecuencias se apoya el novelista para justificar su decisión:

"A mí se me ha ocurrido escribir unas Memorias ahora que ya no tengo memoria. Me he metido en esta tarea por la fuerza de la inercia. Leer, he leído mucho, quizá demasiado; hacer, ¿qué voy a hacer? No me voy a poner a estudiar Matemáticas ni a plantear negocios. No tiene uno la cabeza bastante fuerte para esto. Dormir, me gustaría dormir muchas horas, pero duermo poco y mal."⁴⁶

ya las juveniles flores y moribundos todos los entusiasmos, di-
vierto penas y desengaños comentando las Memorias amables que
empezó a escribir en la emigración mi noble tío el marqués
de Bradomín" (en el núm. 8, 27 de diciembre de 1903, pág. 7).
En general, Valle-Inclán mantuvo siempre una actitud abierta y
de simpatía hacia la literatura autobiográfica: léanse, por ca-
so, sus opiniones al respecto en Sonata de invierno (pág. 169
de Espasa-Calpe, col. Austral).

46. Pío Baroja en el prólogo a sus Memorias, Planeta, pág. 7. El subrayado es nuestro.

Exhausto para la creación, Baroja carece, a sus años, de suficientes recursos económicos para vivir con el mínimo decoro a que está acostumbrado en su austeridad ⁴⁷ y, por otra parte, se ve aquejado desde hace bastante tiempo por un proceso acelerado de arterioesclerosis senil que le produce amnesias, ausencias y otros síntomas característicos que menoscaban su vigorosa mente. Dice, además, dormir muy poco (¡a que no habrán forzado las largas noches de insomnio de un escritor!). En definitiva, un rosario de razones propias de su edad y situación las que fuerzan al novelista a iniciar ese monumento literario de más de dos mil páginas que llevará por título Desde la última vuelta del camino, aunque no será, afortunadamente, su última vuelta porque Baroja muere mucho después, el 30 de octubre de 1956, dos meses antes de llegar a los ochenta y cuatro años.

47. Así lo expresa Ruiz-Castillo en la obra antes citada (pág. 232) y por ello -continúa el editor- conviene el novelista con Biblioteca Nueva que se le facilite una modesta mensualidad a cuenta de los futuros derechos de autor, cuando puedan publicarse sus Obras Completas (con evidentes problemas de censura desde 1939). Acaso por ello también Baroja se decide a doblar metafóricamente "la última vuelta del camino", desde la cual inicia sus memorias.

3.2.5.a. Unas memorias - río

Sin duda el hecho de que se trate de una obra voluminosa y de tan variados atractivos dificulta enormemente nuestro acercamiento. Imposible hablar de las Memorias del escritor como si se tratara de un texto autobiográfico homogéneo y unitario; las memorias de Baroja conforman más bien un texto - río que discurre apacible y arbitrariamente por los meandros de una memoria oscilante en su capacidad de penetración y, en definitiva, de elaboración artística. La escritura de la mayor parte de los capítulos se funda en una acumulación no orientada de hechos y acontecimientos —que, por otra parte, se retoman y reformulan en repetidas ocasiones a lo largo de los siete volúmenes—. A través de ellos, y de opiniones, juicios sobre lecturas, vueltas sobre sí, jugosas anécdotas, etc., emerge por condensación estética, por sedimentación de las etapas del camino diríamos de seguir con la imagen del texto - río, el sujeto biográfico, el escritor Pío Baroja.

Es ese poso de conocimiento que obtiene el lector al cabo de la lectura de la serie Desde la última vuelta del camino, un conocimiento verdadero y profundo del novelista, lo mejor de la obra, su mayor acierto al que no debía ser ajeno el escritor, consciente como era (y como demuestra en sus Memorias) de la curiosidad y la polémica.

ca que su figura había despertado desde siempre en los círculos minoritarios del país (que no siempre corrió parejo con el conocimiento literario de sus libros) y que Baroja acrece con sus frecuentes andanadas contra tiorios y troyanos.

Un texto - río, decíamos, que carece de un cierre apropiado, siquiera de un cierre (rasgo éste muy característico en autobiografías y memorias, a menudo textos incompletos y abiertos). Son siete volúmenes, como pudieran haber sido cinco u ocho, que navegan a partir de Final del siglo XIX y principios del XX a la deriva, sin estructura. Y este hecho, la progresión desordenada de la escritura -aquí cronológica, allá no- que no acierta a dar con su propio final, pensamos que cuestiona en buena medida toda la empresa del Baroja memorialista.

Así lo intuye el escritor en varias ocasiones:

"No tengo los recuerdos bien colocados en el tiempo. Los he escrito un poco desordenadamente, a la diablo, como dicen los franceses.

"Como el tercer tomo de estas Memorias ha tenido un poco más éxito que los anteriores, quizá por ser más anecdótico, voy a insistir en este cuarto volumen en lo mismo y a describir tipos conocidos en la época, unos grotescos, otros importantes, de todas clases y colores." ⁴⁸

48. Pío Baroja, Desde la última vuelta del camino, vol. IV: Galería de tipos de la época, Caro Reggio, pág. 7. El subrayado es nuestro.

Del modo de expresarse el escritor, en las primeras líneas de su Galería de tipos de la época, se deduce la ausencia de un proyecto previo a la redacción de las Memorias las cuales más bien surgen condicionadas según la resonancia obtenida por cada uno de los volúmenes anteriores. En el siguiente fragmento, correspondiente al prólogo del séptimo y último volumen ("Explicación a una dama") escribe de nuevo:

"Usted, que es una lectora inteligente y benévola, habrá notado, con seguridad, que yo marché en estos últimos libros de recuerdos a la deriva. No puedo seguir un rumbo seguro y navego caprichosamente a la buena de Dios.

"(...) Aunque a veces quisiera pensar que este centón informe que he escrito puede ser ameno, comprendo que es difícil que lo sea, sobre todo para gente que tiene el gusto de la unidad y la antipatía por lo desordenado, aunque a veces sea vivo."⁴⁹

Baroja se interrogaba —sin respuesta— al inicio de sus Memorias acerca del sentido de su empresa, desconfiando del posible interés que pueden ofrecer los libros de tal género:

49. Ibid., en el prólogo al vol. VII: Bagatelas de otoño, Caro Raggio, págs. 7 y 8. El subrayado es nuestro.

"Estoy escribiendo algo que es de un género que me aburre. Si no me gustan las Memorias de los demás, ¿cómo puedo creer que las mías van a gustar a los otros?"⁵⁰

La objeción tiene su valor —dirá el escritor vasco a continuación— porque "yo creo en las novelas";⁵¹ y quizá ahí esté la clave de todo. Baroja, a quien no entusiasman en absoluto los libros de recuerdos, como no cesa de repetir,⁵² se ve comprometido a escribir uno, y para ello se valdrá de todo tipo de técnicas usuales en otros géneros literarios: el reportaje, la crónica, la novela,

50. Ibid., vol. I: El escritor según él y según los críticos, Planeta, pág. 19. Pese a las objeciones formuladas, Baroja incluye por las mismas páginas juicios abundantes sobre su nada desdénable volumen de lecturas de libros de memorias: Cellini, Casanova, Beaumarchais, Goethe, Chateaubriand, Rousseau, María Bashkirtseff, Mesonero Romanos, García de Pizarro, Zorrilla, Alcalá Galiano,...

51. Ibid., pág. 19.

52. En especial a lo largo del primer volumen ("Si el género no me entusiasma, ¿para qué lo intento?"), pero también expresa idéntica opinión al comienzo del Libro Primero de Las inquietudes de Shanti Andia, por ejemplo, cuando escribe: "Un libro autobiográfico es una cosa entretenida para el que lo escribe, pero me parece que debe ser bastante aburrida para el que la lee." Y junto a esta opinión, su concepto de la literatura como diversión pura: "Yo por lo menos cuando he comenzado a leer una novela en forma de diario o de cartas no he tenido nunca ganas de seguirlo hasta el fin. La agonía de semi-verdad que da la autonomía de la palabra no tiene ningún interés para el lector. Por lo menos para mi lector, no lo ha tenido. Yo cuando cojo un libro le digo mentalmente ¡Diviérteme!, distraeme con la verdad o con la mentira!" (fragmento extraído del primer borrador manuscrito de la novela citada).

el artículo periodístico, la crítica de libros, la biografía, etc., técnicas todas de validez reconocida pero inadecuadas al objeto que se ha propuesto. Y así, el objetivo adolece de un "vicio del consentimiento" que le lleva a demorar, por ejemplo, en 404 páginas —318 del primer volumen más 86 del segundo— el instante de escribir el hecho inevitable de toda autobiografía: "He nacido en San Sebastián el 28 de diciembre de 1872, en la casa número 6 de la calle de Oquendo"...⁵³

53. La cita corresponde al segundo volumen. Familia, infancia y juventud, Caro Raggio, pág. 91.

3.2.5.b. Redundancia y sinceridad

Si por un lado Baroja muestra su preocupación por la amenidad literaria —ideal tan próximo ¡ay! a la novela— y ello le empuja, por caso, al empleo abusivo de la anécdota trivial, las Memorias acusan, por el otro, la avanzada edad del escritor, o quizá la índole de su enfermedad. Lo cierto es que a la desestructuración de la obra hay que añadir las consecuencias de frecuentes "lapsus mentis" sufridos por el novelista que se reflejan en una escritura de esquema circular y reiterativo.

Baroja había trazado un cuadro cabal de su vida y sus opiniones, con gran agudeza introspectiva, en uno de sus mejores libros: Juventud, egolatría (1917). Las filias y las fobias (que, como se sabe, eran muchas más) son ya en este libro vehementes, así como su "rabiosa sinceridad" que tanto caracterizaba a Baroja, su "fondo insoportable" —calificación de Ortega— llega al límite de la audacia. La misma audacia que reproduce y extiende en sus Memorias, treinta años después.

Baroja estima tal sinceridad como su máxima virtud y reitera incansablemente al lector que él no ha mentado nunca, que siempre dice la verdad. Pero "¿acaso la sinceridad puede ser tomada como garantía de acierto?" se pregunta Guillermo de Torre al reseñar las Memorias

del novelista en un interesante capítulo de su libro Del 98 al Barroco.⁵⁴ Porque, en efecto, no siempre la verdad personal —particularmente al de un ser tan predispuesto a ver el mundo con hostilidad— puede asumir un valor objetivo: "La doctrina del sincerismo lleva a una consideración romántica ferozmente apasionada e injusta de las cosas" escribió Ortega y Gasset en su primer ensayo sobre Baroja.

Pero, además de Juventud, egolatría, hallamos rasgos muy esclarecedores, en relación con la génesis de sus obras escritas hasta entonces, en el prólogo y las notas que acompañan a sus Páginas escogidas (1917). Poco después insistió, con páginas muy similares, en Las horas solitarias (1918).⁵⁵ Otros libros barojianos como Divagaciones apasionadas (1924), Entretenimientos (1926), Intermedios (1931), Vitrina pintoresca (1935) contienen igualmente páginas de recuerdos y de autocrítica. Más tarde hizo un nuevo resumen de su vida y su "poética" en el Discurso de ingreso en la Academia Española (1935) titulado: "La formación psicológica de un escritor", im-

54. Guillermo de Torre, Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1969 (cap. II: "Memorias, autobiografías y epistolarios", pág. 96).

55. De un "ciclo de desahogos personales" habla J.C. Mainer al referirse al conjunto de los libros que Baroja publica entre 1917 y 1920, a caballo entre la dispersión intelectual y la unidad sentimental. Con características similares (autorretrato intelectual, dietario de impresiones,...) a las Confesiones de un pequeño filósofo (1904) de Azorín, los Recuerdos de niñez y mocedad (1908) de Unamuno, las Meditaciones de Quijote (1914) de Ortega, Años y leguas (1928) de Gabriel Miró y Juan Mairena (1936) de Machado hasta el punto de que entre todos podrían conformar un ámbito literario específico: ¿el ensayismo autobiográfico? (Cfr. La edad de plata, op. cit., pág. 136).

preso el año siguiente (Rapsodias). Por último, hallándose en París, durante los años de la guerra española, facilitó a Miguel Pérez Ferrero casi todos los datos del libro Pío Baroja en su rincón (Chile, 1940). Todo ello sin contar los rasgos sueltos y el fondo decididamente autobiográfico de algunas de sus novelas como El árbol de la ciencia (1911) y La sensualidad pervertida (1920).⁵⁶ De ahí que Guillermo de Torre haya calificado de "incontinencia autoconfesional" el espíritu y buena parte de la obra barojiana, comparable al frecuentemente subrayado "yoísmo" de Unamuno.⁵⁷

En los mejores momentos de las Memorias reconocemos el inconfundible estilo barojiano: su forma de hablar / escribir directa, humilde, relativamente clara y, para muchos, eficaz. También, y sobre todo, la maestría de sus descripciones en forma de apuntes objetivos, ya fueren del Madrid finisecular o de cualquiera de los innumerables personajes que cruzan las Memorias: Maeztu, Valle-Inclán, ... Algunas de tales descripciones son violentamente satíricas, como los retratos —cortos, a veces

56. G. de Torre observa sagazmente cómo toda una parte ("Otoñal") de la Sensualidad pervertida pasa, casi íntegramente, y con escasas variaciones, a formar el capítulo cuarto de las Memorias, con la única diferencia de que Luis Murguía, el protagonista de aquella ficción, se llama ahora Pío Baroja (op. cit., pág. 97).

57. Ricardo Gullón escribió un libro al respecto: Autobiografías de Unamuno, Madrid, Gredos, 1976. La idea central de Gullón, nada nueva en sus planteamientos, es la de que Unamuno se vuelca en mayor o menor medida en todas y cada una de sus obras, pero quizá de un modo particularmente significativo en Cómo se hace una novela (autobiografía novelada, según Gullón, de su estancia solitaria en su destierro de París durante 1924-25).

abocetados— pertenecientes a su etapa escolar y universitaria:

"Muchos profesores agrios y de mala intención recuerdo. Uno de ellos era un tal Sáenz Díez, químico de alguna fama; profesor de la Universidad y enfermo de la orina. Este enano solía estar en el tribunal de Química general del preparatorio de Medicina y Farmacia, y daba la puntilla al que se examinaba e iba ya malamente con una pregunta difícil. El sabio enano debía mirar con odio a los alumnos que eran jóvenes y no estaban enfermos de la vejiga, y debía pensar: 'Por lo menos, les daremos un disgusto.'

"De este tribunal solía formar parte otro químico, don Magín Bonet, también 'púntillero' para los estudiantes; pero este señor, catalán de Lérida, más que agrio, era tosco y cazurro. Una de sus particularidades era llamar a los alumnos 'señoritos' como si él fuera sereno o mozo de café.

"Este señor don Magín Bonet era un hombre de aviesas intenciones para los estudiantes: los trataba con mu-

chos arrumacos y luego les convencía de que no sabían una palabra. Recuerdo el examen de un amigo mío, que era catalán.

-Vamos a ver 'señorito' -le dijo-.
¿De dónde es usted?

-Yo soy de Barcelona.

-¡Ah, de Barcelona! ¿Es usted catalán?

-Sí, señor.

-Pues si es usted de Barcelona, habrá trabajado, porque los catalanes son muy trabajadores.

"El alumno se hizo el pequeño, buscando la benevolencia del profesor.

-Muy bien. Tiene usted la lección diez, la veinticinco y la cuarenta y siete; escoja usted la que quiera y diga usted lo que sepa de ella. Poco y bien dicho.

"Mi amigo, que no sabía apenas nada, empezó a querer fantasear. Entonces, don Magín, tomando un aire de sorpresa, le dijo:

-Bueno, bueno, 'señorito': veo que me ha engañado usted. Usted ni es catalán ni sabe de Química."⁵⁸

58. Pío Baroja, *ibid.*, vol. II, págs. 261 y 262.

Frecuentes son, asimismo, las sátiras inspiradas en la bohemia negra y socializante de Sawa, Pedro Luis de Gálvez, Gómez Carrillo, ... (cuya semblanza había tratado, con mayor benevolencia, en Juventud, egolatría, o en otros títulos). Es una bohemia por la que Baroja manifiesta un vivo desprecio (esa actitud despectiva se halla también presente en su único libro de poemas: Canciones del suburbio y es emparentable, desde Aurora roja, con cierta zona de la novelística barojiana).

El escritor vasco fue el hombre que despertó en vida recelo, desconfianza y antipatía, también la secreta admiración de los entendidos, compatible con todo eso. Fue objeto de críticas frenéticas y de actitudes de la mayor estulticia y falta de comprensión. Ramón J. Sender afirmó muy gráficamente en cierta ocasión: "Para la burguesía, don Pío era el hombre malo de quien hay que recelar, el 'hombre del saco' que pasa entre dos luces y asusta a los chicos".⁵⁹ Ante Baroja, la república española de las letras se escindió: algunos lo quisieron entrañablemente como Marañón, Azorín, Bagaría, otros en cambio lo odiaron de una manera feroz como Valle-Inclán, Azaña, Marcelino Domingo, etc. Y por todo ello no es de extrañar que el tono medio de sus Memorias sea el de la indiferencia despegada y el desamor por la mayor parte de sus semejantes.

59. La revista DESTINO dedicó, en diciembre de 1972, un amplio homenaje a Baroja con ocasión del centenario del nacimiento del escritor, con artículos conmemorativos de Josep Pla, Pere Gimferrer, Camilo José Cela, Ramón J. Sender, etc. La cita está extraída del escrito de Sender: "Baroja, paradójal", pág. 37.

Los únicos objetos de amor que aparecen de vez en cuando en sus recuerdos son algunos perros y gatos cuyo bienestar defiende el novelista con un celo de viejo soltero; o bien su pasión por los libros viejos, del siglo anterior —de las guerras carlistas y del liberalismo con preferencia—; o por ciertos dibujos y pinturas de la escuela impresionista.⁶⁰ Ni que decir tiene que su caserío de Itzea, en Vera de Bidasoa, se alza como la mayor devoción de Baroja, quien lo compró y reconstruyó a

60. A lo largo de las Memorias de Baroja late una profunda nostalgia, un dolorido pesar del escritor por no haber seguido el arte de su hermano Ricardo: "También siento no haber aprendido a dibujar, teniendo afición y, probablemente, algunas condiciones. Yo creo que en la adolescencia y en la juventud pensaba que alguna eventualidad inesperada me lanzaría a una vida de aventuras un poco robinsonianas y suponía que si era así no valía la pena de prepararse de antemano para algo concreto. Cuando pensé que debía aprender a dibujar ya era tarde."

En este párrafo no sólo se encuentra la clave del arte barojiano, su admiración por la aventura, en primer término, sino también su profundo deseo de haber sido pintor (y de algún modo lo fue en sus novelas). Un poco más adelante insiste: "Hubiera sido para mí práctico aprender dibujo. Quizá en el paisaje me hubiera encontrado muy a gusto, sin necesidad de hacer comentarios sociales. Quizá tenía condiciones para ello y hubiera podido ser un paisajista. De ello me di cuenta ya en las proximidades de los treinta años, edad que para mí, entonces, era casi la vejez: Hubiera sido para mí algo magnífico practicar un arte como el del paisaje, sin comentario político o social de ninguna clase, porque todo lo que es comentario de esta naturaleza ha contribuido a mi mal humor. Si hubiera sabido esto, como digo, me hubiera dedicado al paisaje impresionista; pero la idea se me ocurrió tarde y cuando ya no me creía con condiciones para empezar un nuevo camino."

Fidel Robledo, en un documentado artículo (PAPELES DE SON ARMADANS, CLXXV, octubre de 1970) se pregunta si se podrá establecer una relación entre el arte pictórico y la vida de don Pío Baroja, pero de mayor interés parece establecer las conexiones de su afición por la pintura con respecto a su arte novelesco.

pesar de las advertencias en contra de su familia convirtiéndose en la auténtica casa del escritor.

Sin embargo, por lo común sus opiniones y juicios sobre los hombres son displicentes, fríos, desdeñosos, sino llenos de fastidio:

"Yo, al menos, de mi época de principiante no recuerdo más que casos de malevolencia, de envidia, de tristeza del bien ajeno y de jugarettas de mala índole. De ejemplos de bondad o de generosidad, recuerdo muy pocos." ⁶¹

"Yo, como digo antes, entre la juventud literaria del tiempo no vi más que malas intenciones: la envidia y la tristeza del pequeño éxito ajeno, la acusación del plagio, la acusación de homosexualismo. Todo lo que pudiera denigrar al compañero." ⁶²

61. Pío Baroja, Final del siglo XIX y principios del XX, Caro Raggio, pág. 76.

62. *Ibidem*, pág. 74.

Es la "mirada fría" a la que nos referíamos anteriormente: Baroja no pierde ocasión de situar a sus semejantes en la posición que menos les favorezca, basta para ello con la oportunidad de un rasgo que los sitúe en su humana, demasiado humana, condición. Por ejemplo, y es un ejemplo tomado al vuelo, cuan-

"Hay ternura lírica en muchas novelas de don Pío, pero no la hay en su autobiografía" opina de nuevo Ramón J. Sender, quien continúa remarcando la dificultad de hallar una actitud más generosa que esa de mostrar a los cuatro vientos su adusta indiferencia y su desamor: "viendo las cosas como son, su falta de amor nos muestra la renuncia a la reciprocidad, es decir, a la estimación nuestra".⁶³ En el fondo de tal actitud puede latir un sentimiento de humildad o de soberbia, puede que no sea ninguno de los dos y su desabrimiento un producto, en cambio, de la timidez consciente del novelista. Como quiera que fuere, en efecto, no hay ternura en sus Memorias más que para algunas cosas, muy pocas en verdad, y contadísimas personas entre las que cabe destacar a su madre, Carmen Nessi Goñi, nacida en Madrid y casada muy joven, a los diecisiete años, con Serafín Baroja Zornoza. Por ella sintió Baroja una admiración que contrasta con la adustez que manifiesta habitualmente: "Yo siempre he sido de estos tipos maternales que se sienten más unidos a la madre que al padre" reconoce el escritor.⁶⁴

De acuerdo con esa edípica relación, Baroja se mantu-

do habla del poeta José Zorrilla, Baroja cuenta que le veía a menudo, en Madrid, en la calle de Sevilla, por las mañanas: "Era pequeño, vestido de negro, con melena blanca, bigote y perilla, sombrero de copa y bastón. Debía de tener un lobanillo en el cogote, y por eso se dejaba el pelo largo, para tapar el bulto poco estético." (vol. II, Caro Raggio, págs. 164 y 165, el subrayado es nuestro).

63. R.J. Sender, art. cit., (ver n. 59), pág. 37.

64. Pío Baroja en Familia, infancia y juventud, Caro Raggio, pág. 116.

vo durante toda su vida en un estado de soltería recalcitrante. Se ha dicho a menudo que fue un misógino impenitente, aunque no es ésta la idea que se desprende de sus Memorias. Tampoco se desprende la contraria, es decir, si bien el novelista habla con cierta frecuencia de las mujeres y debió sentir por ellas una gran curiosidad (aunque confiese su reserva sexual), no sabemos hasta que punto Baroja dice la verdad cuando asegura que, a cierta edad, se hubiera casado con una u otra si alguna de ellas le hubiera demostrado su afecto. Al novelista siempre le faltó, según él mismo reconoce, algo de atractivo entre el sexo femenino.⁶⁵ Después, con el tiempo, debió de crecer en su interior una voluntad de soledad y aislamiento.

Pero veamos de cerca los tomos más característicos de las Memorias barojianas. En opinión de Guillermo de Torre "la acogida no muy placentera que encontraron, el hecho de que no se haya acertado a aislar debidamente los relativos valores positivos de tal conjunto, débese probablemente al desacierto del primer volumen."⁶⁶ Efectivamente, El escritor según él y según los críticos puede verse como una especie de "purga" mediante la cual Baroja se desquita de cuantos críticos y comentaristas trataron de juzgar su obra. El novelista se niega a re-

65. A los veintiún años, las chicas de Cestona (donde Baroja ejercía de médico titular) ya le llamaban, medio en serio, medio en broma, "multizarra" (solterón) y manifestaban hacia él una actitud desdeñosa, según cuenta el propio novelista en sus Memorias (vol. II, Caro Raggio, pág. 333 y otras).

66. Guillermo de Torre, op. cit., pág. 97. El subrayado es nuestro.

conocerse en ninguno de los relatos que de él se hicieron, hasta el extremo de que el afán de oponer su propio retrato a las imágenes elaboradas por otros fue, según parece, el más importante de los motivos que le incitaron a la redacción de las Memorias.⁶⁷ Nos dice Baroja que nunca (?) había leído los numerosos comentarios, críticas y reseñas de todo tipo que sobre sus noventa y tantos libros se publicaron. Continúa, asegurando que los había ido arrojando en un arca —después de haber hecho un auto de fe con buen número de ellos, sin leerlos— y que sólo mucho después, aburrido e inactivo en su casa de Vera, se le ocurrió echarles un vistazo y comentarlos. Baroja se debate pues con la masa de los juicios de toda índole que su obra había despertado, resumiéndolos, contestándolos, incluso copiando largos extractos de una tesis doctoral, al objeto de restablecer

67. La mirada que recae sobre sí y es capaz de contemplar los hechos con todo detalle es habitual desde la primera página del Prólogo: "Yo pienso que puedo hablar de mí mismo sin sentir ningún entusiasmo egoísta físico o intelectual. Me figuro que puedo desdoblarme en un actor y en un espectador; en el actor a quien puedo juzgar, naturalmente, con cierta benevolencia, de padre a hijo." (El escritor según él y según los críticos, Planeta, pág. 7). Pero su voluntad de auto-proyección adquiere una intensidad especial en el segundo volumen, al inicio de su relato familiar, en un fragmento de dos páginas en las que no hay cronología ni pequeños detalles biográficos. Se trata de un texto autónomo y alegórico, donde queda implicado el "yo", como sujeto estético, en una especie de balance de la empresa vital. Empieza con una imagen casi cinematográfica: "Yo soy un hombre que ha salido de su casa por el camino, sin objeto, con la chaqueta al hombro, al amanecer, cuando los gallos lanzan al aire su cacareo estridente como un grito de guerra y las alondras levantan el vuelo sobre los sembrados." (Familia, infancia y juventud, Caro Raggio, págs. 89 a 91. Cit. pág. 89).

con todo ello una imposible verdad. Pero, a tantos años de distancia, ¿cómo se explican entonces sus réplicas desproporcionadas, agrias, tan excesivas que pueden paralizar al lector que se hallaba bien dispuesto a leer su aventura autobiográfica?

Por otra parte ¿no es de extrañar que un hombre como Baroja que nunca respetó a nadie, que opinó con acritud acerca de casi todos sus congéneres, se sienta irritado por los juicios polémicos, a veces ni siquiera adversos, que sus propias opiniones ocasionaron? En sus Memorias no queda títere con cabeza: Blasco Ibáñez, Maeztu, Galdós, Palacio Valdés, la Pardo Bazán, Valera, Clarín, Unamuno, Valle-Inclán (con estos dos últimos muestra Baroja una incompatibilidad absoluta), Ortega y Gasset, ...⁶⁸ Por ello es preferible, si queremos mantener intacta nuestra admiración por el novelista, ahorrarse reservas y puntualizaciones, doblar la hoja sobre tal punto y saltar a las páginas donde Baroja —olvidado de los demás— es capaz de sacar lo mejor de sí mismo con absoluta naturalidad, e incluso con cierto masoquismo...

"Yo he vivido una vida modesta, oscura, sin un momento de suerte ni de

68. Las anécdotas sobre el carácter del escritor vasco son abundantísimas. En cierta ocasión, Ramiro de Maeztu, que iba acompañado de Baroja, le presentó a Galdós en el Teatro Español en estos términos: "Este es Pío Baroja —dijo Maeztu—, hombre atravesado que habla mal de todo el mundo, y también de usted, don Benito." Una presentación, como se ve, muy poco oportuna para Baroja.

ilusión. No creo que me haya faltado capacidad de trabajo.

"No he tenido el éxito. Si he conseguido algún pequeño éxito en literatura ha sido a destiempo y casi más bien fuera de España que en España." ⁶⁹

El segundo tomo, Familia, infancia y juventud amplía los datos de su biografía familiar y pre-literaria que ya había esbozado en Juventud, egolatría. El tercero, Final del siglo XIX y principios del XX, entra de lleno en el mundo artístico y literario de su época (visiones de la vida madrileña, semblanzas —casi todas ennegrecidas— de sus contemporáneos, etc.) historiando la atmósfera y las circunstancias de sus primeros libros y viajes (París, 1899 / Londres, hacia 1905).

En el cuarto, Galería de tipos de la época, Baroja se propone ampliar, volver sobre el medio ambiente del escritor en su época de juventud⁷⁰ y por ello cabe contemplarlo como una prolongación, aunque más volcada al exterior, del volumen precedente. El volumen quinto, La intuición y el estilo, encierra páginas interesantes sobre las preocupaciones estético-literarias del novelista, a estas alturas ya familiares para cualquier lector

69. Pío Baroja, Galería de tipos de la época, Caro Raggio, pág. 11.

70. Véase más arriba, cita de la nota 48, extraída del comienzo de Galería de tipos de la época, para comprender los motivos de esta recapitulación.

de las Memorias: su poca confianza en la técnica literaria, su anti-esteticismo militante, sus preferencias por la novela decimonónica al estilo de Dickens, Dostoiewski y Balzac,... Con este libro acaban propiamente las Memorias. Los dos volúmenes finales: Reportajes y Bagatelas de otoño son de difícil clasificación en la medida en que están compuestos a base de "sobrantes", de retazos literarios escasamente homogeneizables (anécdotas, chistes, descripciones, relatos autónomos,...) cuya arbitrariedad en la exposición así como su circularidad discursiva en nada pueden contribuir al posible logro alcanzado con los libros anteriores.

3.2.5.c. La cuestión del estilo

Se ha repetido hasta la saciedad la idea de que Baroja "no sabe escribir", idea cierta si la interpretamos en su sentido literal: que Baroja ignora pertinazmente hasta las mínimas reglas sintácticas es un hecho obvio y, a la vista de los resultados, incorregible, pero falsa si por ella entendemos que Baroja no logra en sus libros, a fuerza de simplicidad, su propósito de acercarnos a la realidad de cualquier descripción, suprimiendo de la misma ese espejo, a veces opaco y mediatizador, que vienen a ser las palabras.

No vamos a entrar con detalle en esta cuestión tan característica del escritor vasco y, por otra parte, muy estudiada por la crítica (y que encontró en Azorín a su máximo apologista). Tampoco vamos a entrar en las razones de su rudimentarismo idiomático, digámoslo así, acerca de cuyas ventajas, innegables, se hallaba bien convencido el novelista. Lo cierto es que el estilo "antiliterario", de "retórica menor", de las Memorias es similar al de la mayor parte de su narrativa y por ello igualmente eficaz. El hecho de que éstas hayan sido escritas sin un plan previo, al hilo no tanto de los recuerdos como del éxito de su recepción, no afecta a su amenidad, indiscutible: el estilo barojiano es aquí, co-

mo siempre, rápido, directo y muy vivo. Sin embargo, el resultado se ve afectado por la naturaleza excesivamente digresiva de su escritura. Al carecer la obra de estructura, el "yo" narrativo de Baroja es el único capaz de enhebrar y articular los distintos materiales que integran las Memorias: cada salto argumental, cada cambio de tema, va precedido de un "yo" coloquial que reclama interlocutor para seguir conversando: "yo creo que si hubiese tenido entusiasmo"... , "yo tuve siempre la idea"... , "yo hice todavía en mi juventud"... , "yo no sé si"... , "yo recuerdo"... , "yo y otros amigos"... , "yo he vivido de joven"... Y así hasta que el "yo" de Baroja se convierte en una especie de latiguillo a través del cual discurre la reflexión espontánea, la anécdota casual, la viveza de una descripción.

Del conjunto emerge un temperamento hosco, nostálgico, lúcido, malhumorado y franco, que ha sabido aceptar e integrar la presencia de la muerte en la vida. Un espíritu solitario, atrabiliario también, y algo desamparado. Por ejemplo, cuando acepta con su peculiar resignación que a su edad... "Ya no se confía en nada, y todo hiere: el frío y el calor, la humedad y los ruidos. La mayoría de las impresiones son desagradables".⁷¹

Es el aspecto negativo de la vejez. Pero todo tiene su cara favorable:

"Ahora la soledad no me entristece
ni me asustan los murmullos miste-

71. Pío Baroja, La intuición y el estilo, Caro Raggio, pág. 17.

riosos del campo, ni el graznido de las cornejas. Ahora conozco el árbol en que cantan los ruiseñores y la estrella que lanza su mirada confidencial en la noche. Ya encuentro suaves las inclemencias del tiempo y admirables las horas silenciosas del crepúsculo en que una columna de humo se levanta en el horizonte."⁷²

Así es el estilo de Baroja.

72. Pío Baroja, Familia, infancia y juventud, Caro Raggio, pág. 91.

3.3. DE 1945 A 1951:

LA ESQUIVEZ COMO NORMA AUTOBIOGRÁFICA

La voluntad autorreferencial asoma con mayor densidad en ese período, a lo largo del cual se escriben algunas obras autobiográficas de considerable valor literario. Son textos, como ya indicábamos, sometidos a un proceso de depuración ideológica, "descontextualizados" socio-políticamente, volcados en la narración "estilizada" del pasado y también de los hechos que conformaron la propia vida de sus autores, puesto que —ya se sabe— la definición en el pasado facilita la presunción de actitudes políticas que se puedan sostener en el presente. Difícil presente de los años 40 y 50.

Muy pronto, para algunos de mente despejada no debió pasar desapercibida la decepción que anunciaban los tiempos venideros. La promesa de situación provisional y revocable incubada a principios de los cuarenta fue precozmente frustrada. De ahí que no hallemos ninguna conexión con la realidad del momento en los textos autobiográficos que vamos a estudiar; más bien nos enfrentaremos a una escritura "intemporal", tan etérea como elusiva de todo compromiso. Es el caso de las obras autobiográficas de Miguel Villalonga y Azorín (este último, por cierto, nos ha planteado problemas a la hora de de-

cidir su inclusión en un determinado período pues son abundantes los textos azorinianos que, oblicuamente, permiten tal calificación). En cuanto a las Memorias de Miguel Mihura, sí, hallaremos algunas referencias al presente de los años 40, pero todas formuladas en clave de humor.

3.3.1. Azorín o el peçuliar
concepto de lo autobiográfico

Dos ciclos autobiográficos, bien separados en el tiempo, componen el grueso de su producción más personal. El primero está integrado por los libros de La voluntad (1902), Antonio Azorín (1903) y Las confesiones de un pequeño filósofo (1904). Con ellos, y en menor medida Los pueblos, empalman los cuatro libros autobiográficos que publica Azorín cuarenta años después: son los titulados Valencia (1941), Madrid (1941), París (1945) y Memorias inmemoriales (1946). Fundamentalmente, centraremos nuestra atención en el último de ellos, Memorias inmemorables, por considerarlo más relevante, dado que cierra el ciclo autobiográfico azoriniano. Contiene además los rasgos característicos del singular concepto que de lo autobiográfico tenía el escritor levantino. Azorín procede, para componer las múltiples entregas autobiográficas que jalonan su obra —desde La voluntad hasta Memorias inmemoriales— del mismo modo que lo hace con el resto de la misma: poniendo en primer plano lo que él, de acuerdo con su personal estética, considera esencial y omitiendo todo aquello que no se lo parece (que es mucho). De modo que no puede afirmarse que el escritor alicantino fuera autor de una autobiografía cabal y unitaria, rica en detalles menudos y largas explicaciones,

pero sí fue siempre biógrafo de sí mismo en aquello que de más significativo y perdurable tuvo su existencia, a saber, una sensibilidad excepcional.

Valencia⁷³ viene a ser una prolongación, en la distancia, de Las confesiones de un pequeño filósofo (1904). Si bien en este último libro se narran sus años de bachiller en un internado religioso de Yecla, en Valencia (1941) se recoge su estancia en la Universidad de dicha ciudad, cursando unos estudios de Derecho que, al parecer, nunca concluyó el escritor. Fueron, sin embargo, años decisivos en su vocación literaria apenas iniciada (colaboraciones periodísticas, la edición de un folleto de veinte páginas titulado "La crítica literaria en España" [Valencia, 1893]...) y también en la gestación de una vaga acriacia muy finisecular.

Los apuntes autobiográficos de Valencia se articulan en torno a esta ciudad: sus figuras históricas o literarias (Azorín siente verdadera predilección por los hombres que han sabido desasirse de los honores y las vanidades del mundo: Pi y Margall, Fray Luis de Granada, Juan de la Cierva,... pero son muchos los personajes que desfilan por las páginas del libro en vivísimas recreaciones: Andrés Piquer, Saavedra Fajardo, Mayans y Siscar, Ausias March, Blaso Ibáñez, Vives, San Vicente Ferrer,... todos ellos vinculados a la levantina ciudad); sus paisajes y costumbres y algún que otro capítulo de-

73. Azorín, Valencia (Recuerdos autobiográficos). Madrid, Biblioteca Nueva, 1941. El libro —"escrito en las madrugadas, cuando todo dormía"— está dedicado a Antonio Tovar.

dicado a la técnica literaria: así, el que versa sobre "la eliminación" (de ella depende, según Azorín el tiempo de la prosa). El capítulo XLIX, "Literatura", se integra en la poética azoriniana e incluye una interesante autovaloración:

"De mi labor literaria he tenido siempre conciencia. Debo decirlo aquí donde la confianza sincera es obligatoria. No he dudado nunca del valor de mis libros. (...) Creo que mi teatro, tan combatido, es superior, muy superior, a muchas, a muchísimas de las obras más aplaudidas en estos tiempos. Esas obras no pueden ya leerse y mi teatro —que se representará en lo porvenir— resiste a la lectura."⁷⁴

Mayor interés tanto autobiográfico como literario tiene Madrid,⁷⁵ complemento indispensable de los cuatro artículos de Azorín sobre "La generación del 98" (1913) incorporados después a Clásicos y modernos. Al contrario de Baroja, en estos textos Azorín muestra, si bien fragmentariamente como es costumbre en él, la coherencia de rasgos y actitudes entre los hombres que conformaron

74. En Valencia, op. cit., pág. 135.

75. Azorín, Madrid (La generación y el ambiente del 98). Madrid, Biblioteca Nueva, 1941.

dicha generación; en especial su vocación historicista, atenta a renovar más que a inventar y de la cual Azorín constituye un ejemplo emblemático. El libro comprende los primeros años de su vida madrileña, desde su llegada a la capital en el otoño de 1895, por las mismas fechas en que se publicaba su folleto "Anarquistas literarios". Como hiciera también Baroja, Azorín perfila, en leves capítulos, las siluetas de escritores como Rubén Darío, Unamuno, Baroja, Maragall, Clarín, etc. La técnica empleada por ambos escritores en la evocación de figuras es, sin embargo, muy distinta: impresionista y ligera la de Azorín, digresiva y anecdótica la de Baroja. Rememora el escritor las frustradas campañas sociales de "los tres" (así se autodenominaban él, Baroja y Maeztu), su reacción contra los excesos lingüísticos del modernismo: "el énfasis, el superlativo y la hipérbole desmandada" (nada extraña la repulsión de Azorín, si sabemos, por ejemplo, que uno de los libros favoritos del escritor, algo así como su libro de cabecera, era el Manual de agricultura (1856) de Alejandro Oliván). Puesto a buscar dos palabras representativas del espíritu de su generación, Azorín da con estas: "frivolidad" y "España", anverso y reverso, negativo y positivo de la escuela del 98.

3.3.1.a. Cara y cruz de la estética azoriniana

En cuanto a París "¿hasta qué punto puede considerarse autobiográfico un libro como París?" se pregunta Guillermo de Torre.⁷⁶ Es el libro de una ciudad —de sus calles, de sus plazas y de sus cafés— vista desde fuera, por alguien que la contempla sin lograr penetrar en la superficie. De los años 1900 hemos saltado a 1937, 1938 y 1939, los años en que Azorín vivió en París, durante la guerra de España. Pero ninguna resonancia de este hecho trascendente puede hallarse en París, el escritor siempre preocupado por la nimiedad permanece ahora mudo. Tremenda sublimación de las circunstancias, rayana en la insensibilidad frente a su habitual hipersensibilidad aplicada a cualquier nadería. Y la mudez del escritor es doble porque no sólo no hay reflejo alguno de la conmoción que por entonces sacudía a los españoles sino que su descripción de París también lo es. Describe una ciudad estática, fría, estilizada, en la que se ven pasar, sí, gentes atrafagadas pero que no hablan, o mejor que no hablan con el escritor: "Como siempre —dirá Guillermo de Torre—, más acusadamente ahora, su extraordinaria clarividencia para las cosas contrasta con su ob-

76. Azorín, París, Madrid, Biblioteca Nueva, 1945.

nubilación ante los seres. En cierto modo, su actitud mental es la de un pintor, paisajista urbano, antes que la de un escritor, y, desde luego, todo lo contrario a la de un novelista".⁷⁷

De sobra es conocido su talento para captar lo externo de las cosas en el instante que fluye, talento que también aplicará en esta ocasión: Azorín pasa en el Metro un par de horas diarias, viendo desfilar a hombres y mujeres; se sienta en los bancos de las plazas; recorre, con pasión también muy barojiana, los puestecillos de libros viejos a orillas del Sena. Pero... de nuevo acudimos a Guillermo de Torre, en un párrafo soberbio: "un sentimiento extraño de soledad, de aislamiento flota siempre sobre el transeúnte Azorín; su incomunicación con los seres —puesto que no habla francés— en el populoso contorno urbano es impresionante."⁷⁸

Azorín publica sus Memorias inmemoriales en 1946, muy poco después de finalizar su escritura iniciada en 1943, es decir a los setenta años. Dada la tendencia fragmentaria e impresionista de la producción azoriniana, no cabe pensar que el citado sea un libro de memorias convencional, sino más bien que el texto de las Memorias inmemoriales⁷⁹ constituye una recreación de "estados de

77. Guillermo de Torre en Del 98 al Barroco, op. cit., pág. 128.

78. *Ibidem*.

79. "Azorín" (José Martínez Ruiz), Memorias inmemoriales (1946), Madrid, Ed. Magisterio Español, S.A. (EMESA), 1967.

espíritu", una evocación íntima (por profunda) de todo aquello que para Azorín merece la pena revivir siempre, configurando así un universo filosófico de talante inconfundible: la obsesión por el paso del tiempo, que se traduce en la voluntad de apresar el instante en sus obras, el cual inexorablemente se revela al lector como algo intenso, banal, definitivo en su complejidad intrascendente: la estética de lo cotidiano, o sea, el acoplamiento del pensamiento al mundo inagotable de las sensaciones,⁸⁰ la entrañable presencia de los personajes intrahistóricos (Bernabeu, Queche, Heliodoro Vidal, Paco Navarro,...).

Son capítulos breves que gozan de gran autonomía, pero articulados en función de un eje (auto)biográfico, un "yo" literario al que Azorín bautiza con un impersonal y anodino X —alter ego del escritor— que narra, reflexiona y explica cuanto acontece en el mundo exterior/interior del personaje de sensibilidad tan afín a la del escritor levantino y amante como él de lo trivialmente "delicado". Los temas son tan variados en apariencia que suponen en el fondo una férrea voluntad unitaria: la introspección del personaje central, X, es el hilo argumental de las dispersas observaciones, en la línea autobiográfica y analítica de la saga de Antonio Azorín iniciada cuarenta

80. La hipersensibilidad del escritor levantino se refleja frecuentemente en la sensación de impotencia que suele experimentar ante el mundo de los sentidos, en cuya importancia siempre le parece no haber insistido lo suficiente ("Hubiera yo querido ahincar más en las cosas y en sus emanaciones, o sea la sensación. Son esos a modo de puntos fúlgidos en una vida: lucecitas que, cuando todo en nuestro entorno se ha oscurecido, brilla y nos hablan, desde el remoto pretérito de muchas cosas.", op. cit., pág. 116).

años atrás con La voluntad. Sólo que por un procedimiento de abstracción, acaso de desengaño, el angustiado protagonista de La voluntad (cuyo apellido se convirtió rápidamente en el "nom de plume" del escritor) se ha transformado en X, ¿en nadie? nos preguntamos. Tal vez en alguien que acabó por tener horror a la realidad.⁸¹

Azorín se propone escribir de los hechos y dichos de X, trazar de algún modo su biografía (trasunto como ya hemos dicho del propio autor), pero sin ánimo de describir al personaje exhaustivamente, ni mucho menos:

"Recuerdo que X me decía que era imposible, a un escritor, reconstruir su propia vida; es decir, hacer vivir, con su propia esencia, lo que ya pasó hace treinta o cuarenta años. Siempre, en lo que se cuenta —aventuras de niño o de adolescencia—, se pone la sensibilidad actual. Nada más ridículo, por tanto, que ser viejos y niños al mismo tiempo".⁸²

81. José Carlos Mainer, cuando establece los innumerables parentescos (aparte de la fecha de aparición, ambas en 1902) entre La voluntad de Azorín y Camino de perfección de Pío Baroja, las califica de "autobiografías generacionales" en el marco de un naturalismo impregnado de simbolismo. Simbolismo, introspección angustiada y autobiografía —dirá Mainer— son las nuevas vías de una novelística a la que el profundo trauma social de sus autores veda el excluyente carácter de naturalistas. (Cfr. La edad de plata (1902-1939), Madrid, Cátedra, 1981, págs. 30 a 38).

82. Azorín, Memorias inmemoriales, op. cit., pág. 19. El subrayado es nuestro.

El río que ahora vemos no es el que vimos apenas hace un momento: la convicción de Azorín en la verdad de la sentencia heracliana le hace inconcebible el proyecto (auto)biográfico: "no escribiré una biografía; imposibles las autobiografías, y más imposibles las biografías".⁸³

Su defensa de una estética basada en la perennidad / versatilidad del instante que fluye, conlleva un rechazo de la autobiografía como "opus magnum" lineal y explicativo. La autobiografía es en Azorín fragmentaria y discontinua, carente de cualquier alargamiento o digresión (al igual que todos sus libros, por lo demás).⁸⁴ De nuevo encontramos la misma idea en el delantal explicativo de las Memorias (fechado en Madrid, junio de 1946), cuando escribe:

"En esta segunda edición van incorporados relatos que reflejan, en una u otra forma, estados espirituales del autor; son, por tanto, para el autor, perfectamente "memorables", es decir, autobiográficos. ¿Y cuándo he escrito yo estas Memorias? No

83. Ibidem.

84. De algún modo, la práctica sistemática del fragmento en Azorín nos recuerda a Roland Barthes, también defensor de esta forma de expresión literaria basada en la condensación, la parataxis y el quebrantamiento del discurso (en ambos escritores cabría interpretar esta preferencia como un gusto por la prolepsis, bien estudiada por Gerard Genette).

lo sé; he perdido la memoria; no logro hacer memoria; son estas, por tanto, unas "Memorias inmemoriales". El tiempo ha pasado, no mucho; pero, en la conciencia, como se trata del tiempo psicológico, tengo la sensación de que han transcurrido siglos (...) La realidad de estas Memorias ha desaparecido para mí; no sé lo que en estos capítulos he escrito antaño; no quiero saberlo tampoco. La nueva realidad anula la anterior".⁸⁵

En su interior "han transcurrido siglos", puede, pero sólo han pasado catorce meses desde que concluyera la redacción de los capítulos referidos (febrero de 1945).

85. Ibid., pág. 17.

3.3.1.b. El narrador "heterodiegético"

En definitiva, parece obvio de qué modo la autobiografía se revela como un esfuerzo contrario a la sensibilidad azoriniana. Sin embargo, Azorín encuentra —sutilmente— el modo de continuar la línea autobiográfica inaugurada en 1902: la autobiografía —como cualquier otro género, tratándose del escritor levantino— no se sujeta a un canon preestablecido, sino que se adapta al carácter y temperamento del escritor. Veámoslo.

Con la intervención de X el narrador se aleja del personaje principal: "X es un antiguo amigo mío (...) No sé cómo conocí a X; fue hace unos cincuenta años",⁸⁶ nos dice el desmemoriado narrador sin que ello sea obstáculo para que se establezca desde el principio la identidad entre ambos. Por otra parte, el narrador se aleja asimismo del autor de la obra, manteniendo en ambos casos el propio anonimato; el último de los capítulos del libro se titula precisamente "Autobiografía" y en él, nuestro autor se complace en el juego de espejos, en la reconstrucción de una identidad imposible, más allá de unos datos referenciales. Empieza así: No co-

86. Ibid., pág. 19.

nozco al autor de estas páginas; para mí es muy difícil conocerle. Sé de él lo que, poco más o menos, sabe todo el mundo. Nació en Monóvar, provincia de Alicante, el domingo 8 de junio de 1873, a las tres y media de la madrugada. No creo que conozca este detalle la gente que habla de tal autor".⁸⁷

No se establece ninguna relación de identidad directa entre autor y narrador, puesto que éste último se refiere al primero en tercera persona. Pero de manera indirecta, implícita diríamos, tal identidad existe. La identidad entre narrador y personaje principal como vemos no se establece tampoco directamente por el ejemplo del "yo" del personaje (el relato, cuando se trata de X, se hace en tercera persona), sino de nuevo, de una manera indirecta, pero sin ninguna ambigüedad:

"Queche, popular en la ciudad severa, es un hombrecito diminuto, pálido; no recuerdo -no lo recuerda X- si con alguna deformación. En todas partes estaba Queche, y Queche no :
hacía nada." ⁸⁸

Y ello porque se establece una doble ecuación autor = narrador y autor = personaje, de donde se deduce que el narrador = personaje. El procedimiento, en realidad, se

87. Ibid., pág. 242.

88. Ibid., pág. 74.

muestra conforme en todo a la letra del término 'autobiografía': es una biografía, escrita por el interesado, pero escrita como una simple biografía.⁸⁹

En general, el procedimiento de hablar de sí mismo en tercera persona se emplea por razones diversas y con la intención de conseguir efectos bien distintos: puede implicar un inmenso orgullo por parte de quien escribe, o bien una cierta humildad (en la mayoría de las autobiografías religiosas, el autobiógrafo se refiere a sí mismo, como "servidor de Dios"). En los dos casos, el narrador sitúa al personaje fuera de sí, a una cierta distancia: el análisis del mismo queda ficticiamente sometido a la mirada de la historia a la de Dios, pero en cualquiera de ellos el narrador —cara a cara con el personaje— asume la valía trascendente del mismo, su idiosincrasia no siempre ejemplar: los efectos obtenidos por el mismo procedimiento pueden ser, como decíamos, muy distintos y fácilmente imaginables: de contingencia (Azorín) de desdoblamiento (también Azorín) o de ironía.

Desde luego, no es un procedimiento frecuente en la literatura autobiográfica, de ahí su particular relevancia, pero no deben confundirse los problemas gramaticales

89. Para el crítico francés Ph. Lejeune, el relato autobiográfico en tercera persona —ya fuere empleando tal procedimiento en la totalidad del relato o tan sólo en ciertos pasajes— al hacer intervenir el problema del autor, saca a la luz fenómenos que la ficción mantiene en la ambigüedad: en particular el hecho de que puede muy bien existir identidad entre narrador y personaje, a pesar de la tercera persona gramatical. (Le pacte autobiographique, op. cit., en especial págs. 15 a 19).

de la persona con problemas de identidad. No los hay en el libro de Azorín y las reticencias del escritor levantino ante la escritura autobiográfica provienen de su personal poética, y también de su rechazo absoluto a cualquier forma de indiscreción; el narrador mantiene -impertérrito- la objetividad en todo cuanto se refiere a la vida interna del personaje, celosamente velada en el texto, que así concluye:

"Sigue, naturalmente, escribiendo nuestro personaje. No cesa en su empeño. No tiene más confortación en sus desmayos que pergeñar artículos, cuentos; novelas y comedias. Al hacerlo, piensa en el alfarero que vió algunas veces, allá en el pueblo levantino. Se ve él mismo cual otro alfarero, con su rueda, su arcilla, afanado todo el día en dar y dar vueltas al disco milenarío de madera. Y no me pidan ustedes más cuenta de la vida de este caballero. No diré más. Con esto basta y sobra. Ni una palabra más." ⁹⁰

"Respetemos su intimidad tan celada y recóndita de la manera más cortés: creyendo que no existe", sugerirá

90. Azorín, Memorias inmemoriales, op. cit., pág. 243.

Guillermo de Torre ante las pudorosas palabras de Azorín.⁹¹ Desde luego, no cabe otro remedio pero, a falta de tal intimidad, es justo lamentarse como lo hace el crítico de las vanguardias: "¡Cuanto nos hubiera complacido, en qué grado nos habría completado la imagen del autor conocer, al menos atisbar, sus desdoblamientos! ¿Hasta qué punto Justas o Pascual Verdú —o cualquier otro personaje de La voluntad, de Los pueblos y libros primerizos— es o no es Azorín? ¿Qué figuras humanas se hallaban tras los nombres de Justina, Pepita y otras mujeres de los mismos libros? ¿Cuál fue la reacción del autor ante los fingidos o reales rostros mutables del amor o de la aventura sentimental?".⁹²

Azorín, el maestro de la nonada, se inhibe de nuevo.

91. Guillermo de Torre, Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1969. El capítulo II ("Memorias, autobiografías y epistolarios") está centrado, como reza el título, en la reflexión sobre la perduración y metamorfosis de dichos géneros literarios en las letras españolas: Guillermo de Torre dedica especial atención a la producción autobiográfica de los escritores del 98 (Azorín y Baroja fundamentalmente).

La cita es de la pág. 129 ("Los del 98 escriben sus memorias").

92. *Ibid.*, págs. 129 y 130.

3.3.2. Miguel Villalonga:
"Para quererte, el destino"

En septiembre de 1941, Miguel Villalonga escribía a Juan Bonet, desde Bunyola, una carta anunciándole la primicia de su autobiografía en agravio —dirá— de mis reproches: "Cual una bestia sagrada / está el pobre paralítico / y su numen analítico / no le sirve para nada."⁹³ La escritura de la misma se prolongaría hasta 1946, cuando acaeció su muerte.

Poco después de que Miguel Villalonga —militar de carrera, monárquico— solicitara, al iniciarse el Movimiento, el reingreso en el servicio activo (pues había pedido el retiro a la llegada de la República) y marchara voluntario al frente de operaciones, en 1937, contrajo una grave dolencia reumática que lo llevó, de nuevo en la isla, a casa de sus antepasados, en Bunyola; de ella ya no salió Villalonga hasta el día de su muerte. En el retiro balear, "a fuerza de morfina y cafeína", el escritor, rendido a la parálisis causada por el reuma articular, se entregó por completo a su antigua y más constante obsesión, o sea, la literatura: escribió la

93. Son datos extraídos del informado artículo de Basilio Baltasar, "Un escritor moribundo en la Mallorca de posguerra", publicado en EL PAÍS / LIBROS, verano de 1983.

novela Non nata (continuación de Miss Giacomini), el fracasado sarcasmo (y son sus palabras) de El Tonto Discreto, la biografía de Chateaubriand (en colaboración con su hermano Llorenç) y algunas narraciones como Fiesta Mayor, Absurdity-Hotel y La novela de un joven pobre. Continuó además su destajo periodístico con multitud de colaboraciones⁹⁴ y concluyó la mencionada Autobiografía, cuyos capítulos comenzaron a publicarse en LA ESTAFETA LITERARIA, antes de la edición en José Janés de 1947;⁹⁵ amén de cultivar su copiosa correspondencia y estar atento a dimes y diretes, tanto de la ciudad de Palma como de fuera de ella: "Alguien que estuvo en Mallorca hace poco más de un año escribió en no recuerdo qué pe-

-
94. "Bien pudiera decir (y digo) que, rechazado por el Libro, el Periódico ha tenido la caridad de acogerme en sus columnas ubérrimas y volubles", concluye Miguel Villalonga (en su Autobiografía, Madrid, Trieste, 1983, pág. 373). Y así, mantuvo los compromisos literarios que le exigía el periodismo: "Corazón me manda" Y "El cuento de nunca acabar" fueron sus secciones fijas en EL ESPAÑOL, SOLIDARIDAD NACIONAL y BALEARES, que recogieron además, como otras publicaciones, sus numerosos artículos.
95. Autobiografía, José Janés editor, 1947. La obra ha sido reeditada en 1983 por la novísima editorial Trieste (y a esta última nos remitiremos en nuestras citas).

Lograr la publicación del libro fue un largo e ingrato peregrinaje: "¿Ni así? ¿Ni así, muriéndose, encontrará Miguel Villalonga editor para su Autobiografía?" se preguntará Eugenio D'Ors, comentando las andanzas editoriales de la mencionada obra y queriendo asimismo llamar la atención sobre tan dramático e injusto caso. A tal vagabundeo puso fin el editor José Janés y, pese al hecho de que Miguel Villalonga fallciera en el verano de 1946, poco antes de su edición, constituyó una "última alegría profesional" (en palabras de quien tanto hiciera por él, Elisabeth Mulder) para el malogrado escritor, puesto que su publicación estaba ya decidida al ocurrir el óbito.

riódico que Miguel —paralítico y postrado en la cama— era lo más vivo de la isla", afirmará su hermano Llorenç Villalonga.⁹⁶ Con todo, y a pesar de tan ímprobo esfuerzo, Miguel murió solo, sin el más mínimo reconocimiento de la crítica o del público a su labor literaria:

"Nadie o (mucho pero todavía) casi nadie reparaba en mi anodina funámbula (...). La Prensa insular hizo en torno a ella el más estricto silencio"

se lamentará el escritor, refiriéndose a la silenciada publicación de Miss Giacomini, en 1934.⁹⁷ Y más adelante, en 1944, respondiendo a una de las habituales encuestas lanzadas por LA ESTAFETA LITERARIA dirá: "Y el caso es que ninguno de los editores españoles a quienes me dirijo acepta publicar nada que lleve mi firma".⁹⁸

Dicho silencio, con el tiempo, no hizo más que aumentar: su significación política —monárquica primero, falangista después (aunque muy escéptico)—, el hecho de

96. El testimonio, de nuevo, es de Elisabeth Mulder, amiga del escritor, prologuista de su Autobiografía y a quien va dirigida la dedicatoria del libro (véase la Aut. op. cit., pág. 18).

97. En el "Epílogo provisional" de su Autobiografía, págs. 371 y 372.

98. La encuesta de LA ESTAFETA LITERARIA se titulaba en esta ocasión "Ni en Barcelona ni en Madrid" y el objetivo era conocer la opinión de los escritores que vivían alejados de las dos metrópolis. (núm. 6, 31 de mayo de 1944).

haber escrito toda su obra en castellano y sus, a veces provocadoras declaraciones acerca de la prevención que le merecía la "literatura vernácula"⁹⁹ son, sin duda, razones que motivaron el que su literatura fuera objeto de idéntica prevención.¹⁰⁰ Por fortuna, no ocurrió lo mismo con su hermano Llorenç, fallecido en 1980, quien, aunque tarde, pudo asistir al éxito espectacular de Mort de dama y a las primeras muestras de admiración y estima de sus correligionarios. Lo cierto es que la trayectoria vital y literaria de los dos hermanos aparece entrelazadamente unida: hijos de un general retirado y descendientes de una prole de la nobleza rural balear, fueron educados en una sólida cultura, claramente afrancesada; ambos eran monárquicos, antirregionalistas y practicantes tenaces de la crítica inclemente contra una pequeña, susceptible y acomplexada sociedad (al menos durante los comienzos de Llorenç, que son los narrados en el libro).

-
99. Sobre tales prevenciones Miguel Villalonga da abundantes pruebas a lo largo del libro, adoptando en general una actitud irónica y distanciada, a veces burlona (especialmente con el clan regionalista de "La Nostra Terra", "cuyos componentes pensaban casi exclusivamente en tipismos rurales". Ello no es obstáculo, sin embargo, para que reconozca la admiración que le causan obras como la de Salvador Espriu o Carles Soldevila (vid. capítulo XLIII, en especial).
100. Para Juan Bonet fueron tiempos largos y difíciles: "Al principio las bombas de la Generalitat sobre Palma dejaron en incómoda situación a los intelectuales catalanistas. Pero años después de la guerra la incomodidad sobrevivía en el sector castellanista. Una mala conciencia colectiva nos embargó a todos. Muchos fueron siempre gentes de pensamiento abierto que esperaban una transformación social que nunca llegó.", cita extraída del ya mencionado artículo de Basilio Baltasar (vid. n. 93), pág. 3.

La Autobiografía póstuma de Miguel Villalonga es un inventario de episodios, narrados en primera persona, sin orden riguroso y, en cierto modo, de lectura independiente, a lo largo de los cuales el escritor balear trata, estilizándolos, aspectos y circunstancias de su mundo vital (que es también el de su hermano, pues en la obra aparece constantemente "Lorenzo", escrito así, con grafía castellana, y también la tía Rosa de Ribera, simbolizada en la figura de doña Obdulia de Montcada en Mort de dama). El hecho de que la narración tuviera un primer destino periodístico pensamos que condicionó de manera decisiva la escasa estructura unitaria de la obra que se apoya, sin embargo, en una prosa inconfundible, marcada por las frecuentes aliteraciones, la sintaxis elíptica, el distanciamiento y la ironía.¹⁰¹

101. "Escéptica ironía de 'deraciné'", en palabras de Joaquín Molas.

3.3.2.a. El orden cronológico:

ética contra estética

La recusación de la cronología lineal y la introducción de múltiples planos temporales configuran, como sabemos, una tendencia fundamental de la novela contemporánea, más preocupada por el desarrollo de la sutil complejidad del yo. Desarrollo que busca expresar mediante un nuevo lenguaje capaz de traducir las contradicciones y el illogicismo de mundo interior del hombre (Joyce, Woolf, Faulkner,...). Son nuevas técnicas vinculadas íntimamente al uso del monólogo interior y al hecho de que la novela actual se organice a base de una memoria evocadora y capaz de reconstruir lo acontecido en su densidad y pluridimensionalidad vital.¹⁰² Sin embargo, ya hemos precisado en otras ocasiones que no suele ocurrir así en el ámbito de la literatura autobiográfica, más apegada a las formas tradicionales de la narración, al estilo de Balzac, en cuanto a cronología, motivación psicológica y lenguaje se refiere. Y el tiempo ocupa en ella un lugar esencial: las cosas ocurren unas des-

102. Cfr. Vítor Manuel de Aguiar e Silva: Teoría de la literatura (1972), Wolfgang Kayser: Interpretación y análisis de la obra literaria y Santos Sanz Villanueva: "De la innovación al experimento de la novela actual" en Teoría de la novela (1976).

pués de las otras y el acceso del autobiógrafo a la experiencia y la maduración se realiza también a través del tiempo,¹⁰³ pero en un sentido contrario al del "Bildungsroman" o "novela de formación".

Pues bien, el relato de Miguel Villalonga se atiene a esta cronología tan lineal como selectiva, en la medida en que las distintas escenas que se evocan se suceden en el texto en un orden temporal, como probablemente se produjeron, o fueron experimentadas, en la realidad: (aunque no es riguroso) el relato se inicia con la genealogía familiar (paterna y materna), sigue con los primeros recuerdos de la infancia, las desastrosas experiencias escolares, la vida en la isla, las anécdotas familiares, su primer destino militar en África,... y concluye con el relato de la fundación de la revista ilustrada BRISAS, en abril de 1934, dirigida por su hermano Llorenç y en la que Miguel colaboró estrechamente desde el principio. Pero los intervalos entre unas escenas y otras son dejados en blanco, lo que contribuye a salvaguardar la unidad y la autonomía de cada una de esas escenas: Miguel Villalonga elige aquellos recuerdos que se relacionan directamente, eliminando al mismo tiempo las interpolaciones de otros recuerdos, incluso aquellos que, en el momento del pasado que se recuerda, se manifestaron en su conciencia.¹⁰⁴ En beneficio de la

103. De nuevo Santos Sanz Villanueva en obra ya citada, pág. 251.

104. En ocasiones es el propio autor quien reconoce expresamente tal artificio: "Fijo mis confusos recuerdos para centrar su foco en el último Jueves Santo, en que vi a mi padre embutido en una de aquellas 'jaquettes' alicortadas de fin de siglo"...

inteligibilidad del relato; sin embargo, como decíamos, no hay transición en las imágenes: cada una de ellas se abre y se cierra de improviso ofreciendo al lector un corte sincrónico, y selectivo, de la memoria. La escena se recrea con toda precisión: detalles, ambientación, personajes (desde luego Rosa de Ribera / Obdulia de Montcada es uno de ellos), diálogos, ... ocultándose con la misma arbitrariedad de criterio con que nos fue mostrada.

Pensamos que no puede ocurrir así, realmente, en la memoria del autobiógrafo: los recuerdos, como las cerezas, tiran unos de otros despreciando la cronología. Registrarlos así, desordenadamente, en la escritura, supone cometer una infidelidad con respecto al orden en que, en la vida, se produjeron; pero reordenarlos según su cronología pasada es también un artificio, igualmente infiel, si bien a otra verdad, la verdad de los hechos, la verdad del momento en que tuvo lugar la experiencia. Entonces, ¿qué hacer?

Lo cierto es que la propia naturaleza de la autobiografía plantea el enfrentamiento, a todas luces irresoluble: o se impone un orden cualquiera al mundo caótico y desbordante de los recuerdos —y se falta entonces a la veracidad—, o se renuncia a tal orden, cualquiera que sea, por pensar que no existe en la experiencia vivida,

dice en la pág. 63, al comienzo del capítulo VI; y, en efecto, todo el capítulo se centra en los recuerdos y valoraciones de una tarde de Jueves Santo en una "provinciana" ciudad: el pobre Miguel visitó, según afirma, nada menos que veintitrés monumentos de la mano de su tía Gloria...

y se falta entonces a la inteligibilidad. El lector juega, en ese dilema, un papel fundamental, pues a él está destinada toda autobiografía; y el autobiógrafo, razonablemente, suele elegir / aceptar la primera de las opciones con el objeto de mantener a salvo la necesaria comprensión del texto. Si de ello se deriva una cierta infidelidad a la verdad, el autobiógrafo se debe —suponemos— resignar a ella, pensando que otros factores convergentes e inherentes al género también conducen a tal infidelidad y es, de hecho, un rasgo inherente a toda autobiografía.¹⁰⁵

En el caso de Miguel Vilallonga la cuestión tiene, si cabe, mayor trascendencia, porque en varios pasajes del libro el escritor insiste en la "novelización" (o el "amaño", como gusta de repetir) a que ha procedido con el material memorialístico de base; advirtiéndolo —creemos que innecesariamente— al lector acerca del grado de intervención —es decir, de manipulación— del autor en los hechos narrados y poniendo al descubierto, en definitiva, la técnica empleada. Se habló mucho de ello en su día y nosotros nos preguntamos si los autobiógrafos más sinceros, no serán aquellos que reconozcan su insinceridad, tal como lo hace Miguel Vilallonga. Por ejemplo, en el siguiente fragmento del "Epílogo provisional", algo

105. La cuestión la plantea Georges May de modo muy sensato al enjuiciar todos los factores deformantes que pueden intervenir en el relato autobiográfico, en *La Autobiografía* (1979), trad. castellana, México, F.C.E., 1982 (las págs. 86 a 89 nos han sido de gran utilidad para tratar esta cuestión de la ética contra la estética en la selección del material biográfico).

desconcertante:

"En el prefacio de su admirable 'Minyonia d'un infant orat' advierte don Lorenzo Riber aquella frase del 'gravísimo' Cicerón sobre la 'licitud de salpicar tenuamente el relato con leves mentiras'. Y también el maestro Xenius, en su 'Novísimo Glosario' dió exégesis y razón de 'cómo un cuento puede ser a la vez histórico, y una historia edificante'. Flanqueado por tan dilectas autoridades, repetiré por última vez que el amaño de 'Autobiografía' que presento (todo él de mentiras leves —y aun alevés— salpicado) carece en absoluto de exactitud. Ni el autobiografiado es su autor, ni el paisaje en que transcurre la narración contiene exactitudes de plano topográfico. Al cerrar su inventario de episodios, bien pudiera despedirme del protagonista que los objetiva con la frase de Tomas Mann a Hans Castorp: 'Los hemos narrado por sí mismos y no por ti, pues tú eres sencillo!'." ¹⁰⁶

106. M. Villalonga, Aut., op. cit., pág. 371.

Las precisiones topográficas en realidad nadie las pide; en cuanto al resto... Nos parece que sólo un hombre de gran honestidad es capaz de llamar la atención sobre tan controvertido aspecto como es el de la sinceridad (pues, ya se sabe, es el eterno reproche que se le hace a la autobiografía). Aunque todos convengamos en que toda autobiografía por el hecho de ser una obra literaria es por eso mismo sospechosa de infidelidad a la verdad de todos los días, como nos recuerda Georges May en el capítulo dedicado a ese tema.¹⁰⁷

¿Qué significa que Miguel Villalonga, el "autobiografiado", no sea su autor? La frase se presta a múltiples interpretaciones: las más abusivas llegaron a sospechar la presencia secreta de la pluma de su hermano en muchos pasajes del libro.¹⁰⁸ Pero el asunto de dirimir responsabilidades queda al margen de nuestro trabajo (y acaso pudiera ser tema para otro distinto); nos parece además que la cuestión planteada por Miguel Villalonga es muy otra.

Cuando afirma la existencia de un personaje/protago-

107. Vid. Georges May en la obra y las páginas citadas en la n. 105 y también el capítulo "Fuentes de deformación voluntaria", págs. 95 a 107.

108. Así lo comenta, por ejemplo, el crítico Rafael Conte en su artículo "La saga de los Villalonga o la creación de un mundo" en EL PAIS / LIBROS del 16 de octubre de 1983 (pág. 1).

En la Autobiografía se incluyen, y es nuestro único dato, textos y poemas de "Lorenzo": véanse, por ejemplo, las páginas 101, 110, 207, 319 y 362-363. Este hecho es a todas luces insuficiente para extraer conclusiones tales como la manifestada.

nista, portador de la acción, que no coincide con el autor de la obra, creemos que se refiere al hecho de que la realidad humana de este último queda al margen de la narración: el "autobiografiado" no es más que una objetivación imposible, pero útil a los fines del relato que permite la conducción del mismo. En efecto, en la Autobiografía se elimina de la narración todo aquello que tiene que ver con las circunstancias materiales que debieron rodear al autor, sus altibajos físicos y morales, su experiencia del sexo, sus costumbres o el proceso de formación de las ideas. Ni siquiera se incluye una descripción del propio físico (y sí en cambio del de otras personas). ¹⁰⁹

Porque, vuelto el guante al revés, parece indudable que el 'yo' del narrador ¹¹⁰ así como el personaje/protagonista remiten al autor (es decir, aquel que figura en la cubierta del libro con su nombre y apellidos), a una persona real cuya existencia se ve atestiguada por el estado civil y es comprobable, ¹¹¹ aunque, por supuesto,

109. En auxilio del escritor, conviene tener en cuenta las anotaciones de Shumaker sobre una práctica constante entre los autobiógrafos y es la de suprimir de su entorno aquellas cualidades concretas que sean sensiblemente reconocidas (véase más arriba, nota 128). Una lástima, en verdad, porque nada más agradable para el lector que, de vez en cuando, un objeto sensual pase por el discurso: la aparición suntuosa de la materia fácilmente se imprime al murmullo de las ideas. En este sentido, la literatura femenina se muestra más capaz de combinar e integrar ambos planos en su discurso (las tazas de té frío en El cuarto de atrás,...).

110. El narrador se expresa en primera persona del singular y también del plural; en el "nosotros" frecuentemente utilizado incluye, como es obvio, a su hermano Llorenç.

111. Seguimos la interpretación que Ph. Lejeune hace de persona real, en Le pacte autobiographique, pág. 23.

el lector no hará nunca tal comprobación; puede muy bien que incluso desconozca de quien se trata: en cualquier caso, su existencia queda fuera de duda. Y dicha identidad se establece porque el lector tiende a identificar el pronombre personal 'yo' sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado. Así, si alguien dice: "Nací el quince de enero...", el empleo (en este caso implícito) del pronombre 'yo' establece la asociación de la persona que habla con aquella que nació en un quince de enero. Este es, al menos, el efecto global que se produce, según Ph. Lejeune, por la articulación de dos niveles: ¹¹²

a. Nivel de referencia: los pronombres personales (yo / tú) no tienen más referencia actual que la del propio discurso, en el acto mismo de la enunciación.

b. Nivel de enunciado: los pronombres personales de primera persona marcan la identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.

Continúa Lejeune observando que ello no conduce a pensar que las ecuaciones establecidas entre uno y otro nivel sean iguales: en el nivel de la referencia, la identidad es inmediata, es percibida instantáneamente y aceptada por el destinatario como un hecho; en el nivel del enunciado se trata de una simple relación que se propone, es decir, de una aserción como otra que uno

112. Philippe Lejeune en Le pacte autobiographique, París, Editions du Seuil, 1975, pág. 19.

puede creer o no creer, etc.¹¹³ Pero volviendo a la obra que nos ocupa, subrayamos que hay identidad de nombre entre el autor, tal como lo expresa el narrador del relato y el personaje de quien se habla, en los dos niveles expresados; así lo confirman las abundantes referencias que se dan a lo largo de la lectura.¹¹⁴

-
113. Precisamente la autobiografía se apoya en la identidad entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la portada del libro), el narrador del relato y el personaje del que se habla. Este criterio es asimismo aplicable al resto de géneros de la literatura íntima (diarios, autorretratos,...), y las desviaciones, los abusos en la utilización del "pacto" no hacen sino confirmar la existencia del mismo.
114. Por ejemplo, en la pág. 185 de la Aut. Miguel Villalonga transcribe una carta —fecha en Castellón, el 18 de julio de 1945— a él dirigida por un lector de los capítulos hasta entonces publicados en LA ESTAFETA LITERARIA; el asunto de la carta tiene poca importancia —una cuestión de blasones— pero patentiza la triple identidad autor / narrador / personaje en torno a un único referente: Miguel Villalonga. Por otra parte, el interés de la carta es doble: confirma que la progresiva escritura de las memorias se hacía simultánea a su publicación en la mencionada revista (véase también pág. 215).

3.3.2.b. De la crueldad autobiográfica

Hay identidad, pues, pero no coincidencia entre el autor y el personaje. Naturalmente no puede haberla nunca: el primero es materia del relato mientras que el segundo es ya un elemento literario, en cuya configuración han intervenido muchos otros componentes: pero seguimos obstinados en remarcar la distancia abismal que media entre uno y otro en la Autobiografía de Miguel Villalonga. Decíamos más arriba que la complejidad psíquica (psico-física, si se quiere) del autor se mantiene, voluntariamente, poco menos que ausente del relato; ello no tendría mayor importancia (dicha distancia es característica del género memorialístico) si no fuera porque Villalonga insiste con frecuencia en ese aspecto; parece que lo vive como una mutilación consciente de sí mismo en beneficio del propósito trazado. Y ¿cuál es ese propósito?

Aparentemente, el testimonio. Sin duda el escritor siente la necesidad de relatar unos hechos de los que él fue testigo privilegiado, sino protagonista de muchos ellos, y de los cuales quiere dejar constancia. Significativo es que Miguel Villalonga diga preferir los títulos de "Mi época" o "Biografía de mi contorno"; ¹¹⁵

115. En el epílogo afirma textualmente: "Esta Autobiografía debiera titularse "Mi época" o "Biografía de mi contorno" (Aut. pag. 370).

responden, en efecto (aunque no del todo, como veremos) a la obsesiva preocupación manifestada por el escritor de reconstruir y dar testimonio de un mundo ido: si los primeros capítulos del libro —en los que novelescamente describe la historia y las anécdotas familiares de sus antecesores—¹¹⁶ se narran con la singularidad de quien se sabe el final de una estirpe, el epílogo concluye con la aseveración de que "los tiempos actuales, por calamitosos, merecen consignarse".¹¹⁷

De todos los móviles reconocidos por los propios autobiógrafos, la voluntad testimonial se interpreta como

-
116. Los avatares de la genealogía familiar son quizá la parte más 'inexacta' del libro, aquella en que Miguel Villalonga utiliza, al parecer, datos imaginarios. Como, por ejemplo, al afirmar que la saga de los Villalonga proviene de una familia languedociana que se trasladó a Mallorca con Jaime I, en el siglo XVI (dato también utilizado por Llorenç en algunos de sus escritos).

Dámaso Chicharro, en su espléndido estudio introductorio a la Vida de Torres Villarroel (Madrid, Cátedra, 1980, págs. 13 a 77); señala como común a muchas autobiografías de autores españoles el problema de la ascendencia: según Chicharro justificaría, en cierto modo, la necesidad de autobiografiarse (Santa Teresa, Torres Villarroel, etc.). Claro que el crítico se refiere a ciertos prejuicios de raza, de origen, probablemente converso, que dichos autores conocen y tratan de ocultar. Y no es, desde luego, el caso de Miguel Villalonga, pero todos coinciden en el halago que sienten por un pasado "aristocrático" (aunque Torres Villarroel se empeñe después en denostar a sus antepasados, haciendo resaltar así cómo él, hijo de un librero, ha llegado a la cumbre de su fortuna). La tesis central de Chicharro es que Torres Villarroel crea en el ámbito europeo —con el leve precedente de Giambattista Vico— la autobiografía burguesa, sentando asimismo las bases de lo que será el género a partir de él (y antes, por tanto, de que J.J. Rousseau publique sus Confessions).

117. Aut., op. cit., pág. 370. El subrayado es nuestro.

el móvil más altruista y desinteresado ya que es el único que se postula como auténticamente utilitario. Todo autobiógrafo que invoca la utilidad de su obra para el lector afirma indirectamente su índole testimonial y cuando lo hace de manera directa suele emplear un tono doctrinal y un estilo científico o pseudocientífico.

Movido a nuestro entender por una fuerza distinta, Miguel Villalonga no se atreve, en los tiempos que corren, a la abierta auto-afirmación que supone toda autobiografía y decide refugiarse en el carácter valioso y altruista de que, en principio, goza el testimonio para hablar de sí. En cierto interesante pasaje de su libro nos dice:

"Existe una modalidad de la autobiografía en la cual el protagonista se anula para servir de pretexto a la fijación de un ambiente y su época. Ello resulta penoso. Es tarea de leñador que se destroza a sí mismo y que yo me impuesto en el amaño de este relato." ¹¹⁸

Todo el párrafo merecería ser subrayado porque ¿no es este acaso el reconocimiento de que más allá de la intención racional y consciente se esconde el deseo —no por cohibido menos intenso— de fortalecer la propia imagen? ¿de dejar constancia de la propia vida?

118. Ibid., pág. 63.

Por otra parte, tampoco parece que hay contradicción alguna entre esa crueldad apuntada por Villalonga que impone a veces la narración autobiográfica, y que tanto lamenta el escritor, a saber, la que obliga al cercenamiento evitando así que la obra se transforme en una explosión del Yo; no hay contradicción decíamos con la cita de apoyo empleada en las páginas justificativas del epílogo y que termina afirmando el valor de los hechos por sí mismos... "y no por ti, pues tú eres sencillo" (véase la cita completa reproducida en la pág. 343 de este trabajo). Sin embargo, bajo esta máscara de sencillez que modestamente confiesa Villalonga se encierra un hombre que, pese a vivir nueve años acostado, perdiendo altura física y escribiendo penosamente con una mano deformada por la enfermedad, sorprende a todos no dejándose llevar por el abatimiento y soportando el tormento del silencio tejido en torno a su obra.

En alguna otra ocasión Miguel Villalonga se presenta al lector como temeroso y dubitativo de las propias facultades;¹¹⁹ o bien duda del interés objetivo que pueda merecer su vida.¹²⁰ Pero pensamos que, ya lo hicieron antes Torrès Villarroel o J.J. Rousseau, el escritor se vale frecuentemente de la ironía y el autoempequeñecimiento para potenciar el escrito, haciendo que el lector

119. Ibid., pág. 215.

120. Ibid., pág. 369.

reaccione a su favor. ¹²¹

En suma, consciente o inconscientemente, son dos los móviles principales que se encuentran en la Autobiografía de Miguel Villalonga, aunque la única explicación reconocida sea la voluntad testimonial; de ahí, creemos, proviene la divergencia manifestada abiertamente por el escritor entre él mismo y el resultado final del proceso de "depuración" a que se somete, es decir, el personaje conductor de la obra. El escritor, inseguro, se refugia en la evocación de la vida de su entorno aceptando sólo a medias el desafío que impone la empresa autobiográfica y venciendo, a su modo.

121. Un caso extremo de tendencia al autoempequeñecimiento, hasta llegar a la nulificación de sí mismo y de su obra, lo encontramos en los Recuerdos del tiempo viejo de Zorrilla: el escritor vallisoletano aparece como un hombre profundamente melancólico, insatisfecho con la calidad de su producción literaria, con una sensibilidad incontrolada, casi infantil, que le zarandó hasta el desaliento en el último tramo de su vida.

3.3.3. Miguel Mihura y
la broma de unas Memorias

Desde el momento en que tuvimos conocimiento de la existencia de unas Memorias escritas por Miguel Mihura, el interés por acceder a su lectura constituyó uno de los mayores atractivos de nuestro trabajo. Pensábamos que íbamos a dar con una pieza clave en la evolución del género en España, o un documento interesante de la vida cultural y literaria en los años 40, creíamos íbamos a topar con Miguel Mihura, el hombre, de golpe. No sé que deseábamos encontrar, en realidad. Pero, en cualquier caso, el texto de sus Memorias nos desconcertó; quizá no podía ocurrir de otra manera dadas nuestras irrefrenables cavilaciones y, sobre todo, dado que se trataba de Miguel Mihura: un autor reactivo a las clarificaciones racionales, que hizo de la ambigüedad un elemento sustancial de su teatro. En suma, sus Memorias no podían, de ningún modo, ser unas memorias convencionales, y explicativas de su trayectoria tanto vital como profesional. Y, en efecto, no lo son.

Mis memorias, que así se titula el libro editado en 1948,¹²² están escritas en primera persona pero muy poco

122. Miguel Mihura, Mis memorias (1948); reeditadas por Ediciones Mascarón, col. de humor "La mandíbula batiente", Barcelona, 1981.

tienen que ver con otros libros del género memorialístico, pese a la convencionalidad del rótulo. Son divertidas, disparatadas, irónicas, desmitificadoras y, en general, tienden a una comicidad absurda; nada nuevo, desde luego, pues todo el mundo sabe que Mihura fue precursor del 'teatro del absurdo' y pionero —con Neville y Tono— del 'humor abstracto'. Sus memorias son tan desenraizadas como su teatro; como él —y al igual que ocurre en "La ametralladora" o "La codorniz", dos revistas cofundadas por Mihura—, el escritor se mantiene en lucha continua con los tópicos lingüísticos y culturales: las propias palabras son tópicos para el dramaturgo madrileño, y cada 'explicación' se transforma, inmediatamente, en un cliché inmovilizador y trágico. La reflexión, cuando se encauza racionalmente y quiere proyectarse sobre las estructuras, se ve frenada por la acumulación de clichés. La palabra en lugar de ser un instrumento de comunicación y de ahondamiento se nos convierte en un término repetido, vacío y peligroso. Es necesario escapar a esta esclavitud de significados enrarecidos, romper el hechizo (en Tres sombreros de copa, Paula dice a Dionisio que vea quién llama al teléfono. Y Dionisio mira por el aparato...). La intención del escritor es siempre la de vacunar al público contra el tópico, el mal humor, la frase hecha, el lugar común. De acuerdo con esta convicción, Mihura propone un discurso dudoso e irreal, basado en una especie de atomización del lenguaje:

"Hoy por la mañana he cumplido se-

sesenta y dos años, y ahora, por la tarde, tengo sesenta y cuatro. ¡Cómo pasa el tiempo, demonio!... ¡Qué velocidad! ¡Qué vértigo!..." ¹²³

Dice, mofándose de los tópicos acerca del paso del tiempo, en las breves líneas que prologan sus Memorias.

Su "irrealismo", su humor, alcanzan cuanto tocan. Por ejemplo, a los intelectuales, escritores y críticos de la época: cualquier ocasión es buena para satirizar sus actitudes y comportamientos:

"En casa de mi tío había grandes reuniones literarias, pues entonces todo el mundo tenía la costumbre de leer sus cosas en público para contrastar sus valores. Si, por ejemplo, un señor escribía en un papel la palabra "cometa" en seguida invitaba a varios amigos a la lectura, para que le diesen su opinión." ¹²⁴

Mihura se está burlando del intelectual "snob", como también lo hiciera en su obra El caso del señor vestido de violeta, donde arremete ferozmente contra el intelectual alienado, o falso intelectual, es decir, aquel que niega tener en su vida otros móviles que los altruistas.

123. Ibid., pág. 7.

124. Ibid., pág. 46.

Su concepción radicalmente escéptica de la sociedad se nutre de las actitudes pueriles,¹²⁵ la falta de criterio en hombres y mujeres y una propensión, en una sociedad como la nuestra, a la retórica, el cliché y el dogmatismo en todos los órdenes de la vida, también el literario: frecuentes objetos de sus dardos son los escritores "naturalistas" y, en general, la preferencia del público por el pintoresquismo teatral.

En el siguiente fragmento Mihura caricaturiza la necesidad de "verismo" que dominaba los escenarios de la época, fabulando con un sereno de la calle de la Bola...

"Este sereno, que se llamaba Feliciano, era el único sereno gallego que había entonces en Madrid y, naturalmente, todos los autores le querían observar bien para sacar un tipo semejante en sus funciones. Por las noches, en la calle de la Bola, no se podía dar ni un paso. Cientos y cientos de autores, unos ya consagrados y otros que empezaban entonces en el teatro, rodeaban al

125. Como afirma José Monleón en "La libertad de Miguel Mihura", la realidad de su colectividad rara vez aparece en sus obras; no existen, por ejemplo, personajes agobiados por necesidades materiales o por la merma del ejercicio de determinados derechos. Mihura —continúa Monleón— traslada el problema a una cuestión de "mentalidades": hay tipos inteligentes y tipos estúpidos, por decirlo pronto (Tres sombreros de copa. La bella Dorotea. Ninette y un señor de Murcia, edición de José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 43 a 52).

sereno vigilando sus menores gestos y tomando notas de sus más insignificantes palabras.

"(...) Pero eran tales las apreturas que para observar al sereno había en la calle de la Bola, y tantas las molestias, y las horas que era necesario pasar de pie, y el frío que era necesario sufrir durante noches y noches, que uno de los autores, el más rico, harto ya de tanta incomodidad, lo llevó a su casa y lo encerró en un cuarto. Y después de observarle durante tres o cuatro meses por una mirilla especialmente hecha en la puerta, consiguió incorporar al teatro español el tipo de sereno mejor observado que hasta hoy se haya sacado a escena. Aquél, al oír una voz que le llamaba '¡Pepe!', contesta 'Va'; y en vez de ir, se queda hablando cachazudamente con una pareja de guardias de seguridad, a los que dice lo siguiente: 'Pus yo sus digo que en Monforte se come un lacón con grelos como para chuparse los dedus'." ¹²⁶

126. Mihura, Mis memorias, pág. 149.

Pero el humor de Mihura no deja títere con cabeza, y también al público le llega su hora y con ella la burla caricaturesca:

"Porque —justo es decirlo— en aquellos tiempos no se oían esas tosecillas ridículas que se oyen ahora, tan contenidas y discretas. Entonces se tosía virilmente, a todo toser, y muchas noches las toses eran tan fuertes, que había que suspender la representación y darla al día siguiente, por la mañana, si hacía buen tiempo. Y la causa de esto es que la afición al teatro era tan grande, que no sólo asistían a las funciones los que estaban acatarrados, sino también los que tenían bronconeumonía, pulmonía, apendicitis, tos ferina y otras enfermedades terribles. Y en muchas se veían enfermos gravísimos tapados con mantas hasta los ojos, y en algunos palcos había moribundos, asistidos por el médico y rodeados de su familia, que no dejaba de darles jarabes y medicamentos.

"El teatro entonces sí que valía la pena." ¹²⁷

127. Ibid., pág. 169.

Reconocemos que nada justifica la extensión de las citas, como no sean las risas que acompañaron a nuestra primera lectura de las Memorias. Mihura conduce la situación, cualquier situación, hasta el absurdo denunciando ácidamente a un tiempo las maleadas conductas de la sociedad y, sobre todo, de la clase media española. El contrapunto temporal (antes / ahora) le permite engarzar con frecuencia las historietas, todas igualmente disparatadas (cómo no leer a carcajadas el episodio del noviazgo del señor Gay con Eulalia: la costumbre de intercambiarse regalos llevará muy lejos a la pareja en cuestión, tan lejos que acabarán regalándose el perchero de su casa, un trozo de alfombra, la mesa de la cocina, el termosifón o las hortensias de la terraza). En todos los ejemplos expuestos vemos como la anécdota, la múltiple historia superficial que se narra en las Memorias es falsa y a menudo hilarante pero no su intención, el sentido profundo de la obra.

Acaso los capítulos de mayor interés sean los últimos, aquellos en los que Mihura hace una apasionada defensa de LA CODORNIZ —revista que fundó el escritor en 1941 y dirigió hasta 1944— y de su perfil humorístico: un humor libre, sin etiquetas ni más objetivos que el de hacernos salir por un instante de nosotros mismos, contemplándonos con nuevas facetas que antes desconocíamos:

"El humor es verle la trampa a todo,
darse cuenta de por dónde cojean las

cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería." ¹²⁸

Para Mihura el humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que uno se pone en el sombrero, un modo en fin de pasar el tiempo, aunque a él le ocupara toda la vida.

Al extenderse el escritor en la época de fundación del semanario satírico, también se refiere a las mal comprendidas pretensiones que tuvo la revista: "Todas las revistas que se publican aquí se meten con la gente. En cambio, en esta revista que yo quiero hacer, será la gente la que se meterá con la revista. Es más noble para la revista, y sobre todo más elegante".¹²⁹ Sin embargo, nuestro hombre no es tan indiferente como dice (y los hombres que le ayudan en su labor tampoco lo son), y la lucha de LA CODORNIZ es demasiado dura para que los ataques que sufriera la revista no dolieran al escritor en propia carne:

"Pero yo era viejo y la lucha era demasiado dura para mis años. Empezaron los ataques de un lado y de otro. De los enemigos, y de los amigos,

128. Ibid., pág. 272.

129. Ibid., pág. 271.

y de la señora de García".¹³⁰

No es verdad que fuera viejo —al abandonar la dirección de LA CODORNIZ en 1944 tiene sólo 39 años, al publicar sus Memorias cuarenta y tres— pero algo de cansancio hay en los últimos capítulos del libro. Concretamente el postero, titulado "Final", está escrito con un sentimiento de derrota, un tono de amargura que le aísla de la apariencia frívola del resto de la obra, convirtiéndolo en secreto protagonista de la misma. En efecto, pensamos si no son estos capítulos finales, y la necesidad de desahogo que traducen, los que motivaron la escritura de las Memorias.

A menudo la crítica ha insistido en la combinación de humor y ternura que caracteriza el teatro de Mihura, la misma ternura que, con remalazos de tristeza, encontramos de vez en vez en sus Memorias. El escritor, a ratos, parece harto de farsas, herido por hondas y terribles nostalgias que apuntan fugazmente al hablar de LA CODORNIZ y de sus detractores; en una palabra, parece desilusionado. Y pese a las familiares actitudes despreciativas del humorista ante la incomprensión del humor de su revista, algo hay de reproche a sus contemporáneos:

"Unos aseguran que los procedimientos de LA CODORNIZ eran nihilistas, y otros, en cambio, proclamaban que eran de un tono elevado al cubo.

130. Ibid., pág. 277.

Unos pretendían ponerme grandes condecoraciones en la solapa, y otros quemarme vivo en la plaza pública. Unos opinaban que LA CODORNIZ era divertida, pero que no la dirigía yo, sino que la dirigía un tío mío que vivía en Valencia. Otros, por el contrario, reconocían que era yo el que la dirigía y el que la había fundado, pero decían que una revista como LA CODORNIZ no la podía dirigir un señor tan bajito, que además no tenía bigote. Unos manifestaban que yo tenía ingenio y vivía de él veinte años antes de publicarse LA CODORNIZ, y otros me criticaban el que no supiese montar en bicicleta." ¹³¹

En suma, en las Memorias de Miguel Mihura hay mucho Mihura y pocas memorias...

131. Ibid.

3.4. DE 1951 A 1956

La producción autobiográfica de estos años se reduce, prácticamente, a un nombre: César González-Ruano.

En los apéndices que se adjuntan al final del trabajo podemos observar la recesión autobiográfica que se manifiesta en este período; un punto de inflexión a partir del cual tanto la literatura íntima como la memorialista irán, paulatinamente, en aumento.

3.4.1. César González Ruano:
el espacio autobiográfico

"Se sujetaba con la mano izquierda la muñeca de la otra, de la que trazaba letras aisladas y rápidas, la o muy distante, insurgente; la e, como una epsilon; firmes los puntos y generosos los espacios. Era un segundo artículo de la mañana y no había dormido por al noche. Parecía fácil deducir que el sudor que le brillaba en la frente era frío y que tenía fiebre y que el cigarro, emboquillado a mano, de negra picadura infame, no le estaba favoreciendo. Tampoco era difícil suponer, conociéndole, que en su estómago casi dimitido danzaban un ritual alucinógeno de tres o cuatro cafés con leche, una pastilla de Ecuamil y dos de Fanodormo.

"Estaba peor ese día y por eso le temblaba la mano de escribir. Demacrado, esquelético, con algo de caballero del Greco que fuera discípulo de D'Artagnan, César González Ruano escribía su segundo artículo de la mañana mientras se moría a chorros y los espejos del café copiaban y multiplicaban aquella muerte aplazada siempre, propuesta una vez más. Lujuriosamente peinado, vez-tido de cariñosa franela gris, cesarísimo, habría solicitado un par de horas antes "recado de escribir", como todos los días, y allí estaban el tintero y la pluma es-

colar, una de esas plumas marca "corona" que ya entonces no se veían por el mundo. Cuando tosió, la tos se independizó en el acto y pegó en un espejo como una pedrada, pero extrañamente no lo rompió. La tos venía de lo hondo, de sus lesionados yacimientos de tos, y acabó diluyéndose después de rebotar en el mármol de varias mesas vacías. Me dijo que me sentara. Dejó de escribir y con la mano izquierda, que antes impedía el temblor de la otra, se llevó el pitillo a la boca y dió una chupada larga al cigarro artesano y detestable. Después se llevó la mano al cuello y lo giró a ambos lados, poniendo cara de dolor. Le dije que no se preocupara, que sería una mala postura.

—¿Cómo tendría que dolerme el alma, entonces?"

El ya de por sí impresionante retrato que hace Manuel Alcántara del no menos impresionante César González Ruano,¹³² creemos es la forma más acertada para adentrarnos en el comentario de la obra autobiográfica del poeta, periodista, ... escritor que siempre fue Ruano.

De entrada debemos confesar que la lectura de sus Memorias, Mi medio siglo se confiesa a medias,¹³³ ha supuesto la mayor, y desde luego placentera, sorpresa del trabajo. En un principio, otros libros y otros autores

132. Manuel Alcántara en el prólogo, "César", a las Memorias de César González Ruano: Mi medio siglo se confiesa a medias, en la edición de Tebas, Madrid, 1979, págs. 9 a 18. La larga cita corresponde a la pág. 9 del mencionado prólogo.

133. La obra se publicó por primera vez en Barcelona, en 1951, por la editorial Noguer.

llamaron más intensamente nuestra atención y, sin embargo, ha sido la figura tan atractiva como mal conocida de Ruano la que se ha erguido con todos los honores. En otras palabras, sus Memorias, a nuestro entender, constituyen la cima más alta de su obra, casi nada tratándose de un escritor tan prolífico: publicó entre 20 y 25.000 artículos y trabajos periodísticos, ochenta libros, otros cinco en colaboración y estrenó dos obras teatrales.¹³⁴ Aun con todo, dan ganas de hablar de él más que de su obra, intentar el esbozo de su carácter y de su modo de entender la vida y la muerte, de aventurarse por los entresijos de tan deslumbrante e insegura personalidad: estamos en realidad ante uno de los ejemplos más claros de fusión de la vida con la obra; en cierto modo toda su obra son unas memorias: La alegría

134. Francisco Rivas en su edición antológica de la Poesía de Ruano (Madrid, Trieste, 1983) estima que pudo publicar entre 20 y 25.000 artículos periodísticos; Manuel Alcántara en el prólogo ya mencionado (n. 132) asciende la cifra a 30.000. En cualquier caso, fueron muchos.

La grafomanía de Ruano salta a la vista: según él mismo afirma, escribía una media de tres artículos diarios, le daba tiempo para dedicarse a la narración corta, la novela, la biografía y la poesía —"ya no para publicar, sino para hacer dedos"—, y todavía le sobraba para extenderse en cartas y diarios. Al final de su vida, según cuenta Manuel Alcántara, le entró una cierta preocupación por ordenar sus obras completas, que veía poco más o menos del siguiente modo: 1. Poesía. - 2. Novela. - 3. Cuentos. - 4. Biografías. - 5. Memorias y diarios. - 6. Varia ("Libro de los objetos perdidos y encontrados", "Mis casas", etc.). - 7 y 8. Antología de artículos. - 9. Epistolario. El volumen décimo agruparía, entre otras cosas, las entrevistas recogidas en "Las palabras quedan" y siluetas de escritores y pintores. Sin embargo, y de momento, las obras completas de González Ruano no se han publicado.

de andar (1934)¹³⁵ y Manuel de Montparnasse (1944), sobre todo, son dos novelas autobiográficas. La primera describe a rasgos amplios su propia vida hasta 1942, año en que fue detenido en París por la Gestapo en un oscuro episodio, quizá el más inconfesable de su vida; la segunda, más disfrazada de novela, cuenta los años de la ocupación de París, trabados en torno de la vida amorosa de su protagonista.

También Imitación del amor (1946), una de sus novelas preferidas, no deja de recordar en sus resultados el propio itinerario vital de Ruano, incluso el final, con el protagonista alcanzando la paz y el amor en Sitges, recuerda el retiro del escritor a esta población catalana en los primeros años de la postguerra (aunque este último no lograra encontrar en Sitges la felicidad anhelada, más bien al contrario, ahondó uno de los ciclos de mayor desaliento del escritor). En Cherche-Midi (1951) transforma su estancia de 78 días en la cárcel parisina en una compleja historia de hampa y de moral. Y autobiográfica es, en ciertos aspectos, su novela Los oscuros dominios (1953). A todo ello hay que añadir la publicación de sus Memorias (1951) que continúan bajo la forma de Diarios y cuya escritura se prolonga hasta quin-

135. De La alegría de andar se dice que son las Memorias de Pedro de Agüero: "este inexistente Pedro de Agüero soy casi siempre yo mismo. Le bauticé así porque Agüero es uno de mis apellidos" (Memorias, pág. 49). Ruano usó también este nombre como pseudónimo en sus artículos periodísticos cuando, después de la guerra, se le prohibió firmar con su nombre. (La alegría de andar se publicó en Madrid, por la editorial Mediterráneo, en 1943).

ce días antes de su muerte, ocurrida el 15 de diciembre de 1965, cuando el escritor contaba 62 años.

En definitiva, Ruano convirtió la verdad de su vida en la mentira de su obra, en contra del procedimiento literario habitual que busca llegar a la verdad a partir de la ficción novelística (aunque Ruano no aceptara nunca tal dicotomía: y así, en los capítulos finales de sus Memorias afirmará que le parece estar escribiendo una novela, sólo que en primera persona): con el célebre periodista, la ficción está a medio camino entre la confidencia personal y la voluntad de despersonalización, entre el recuerdo y el experimento, el narcisismo y la autocrítica.

Todo César fue autobiografía, memoria de sí mismo, comentan aquellos que le conocieron; pero además es el propio Ruano quien reiteradamente manifiesta la convicción de que si bien no toda la vida del escritor es, naturalmente, su obra; sí su obra es siempre su vida, quiera él o no que sea así.¹³⁶ Vida y obra tienden, por otra parte, en Ruano a la elaboración y producción de una imagen de sí: "intimidad y publicidad son, en principio y fin, la misma cosa en el escritor. Vida real y leyenda acaban por resultar simples variantes de idéntica sustancia".¹³⁷

No se trata de aquello que, banalmente, podríamos de-

136. Véase por ejemplo su capítulo "Divagaciones sobre el drama de la personalidad" (págs. 620 a 624 de las Memorias), donde queda ampliamente expuesta la simbiosis poético-biográfica de Ruano.

137. Ibid., pág. 622.

nominar la "inspiración autobiográfica" de sus obras; el escritor utiliza, en efecto, materiales comprometidos a su vida personal pero dicho empleo tiene una significación estratégica: lo que se pretende es construir, a pulso en el caso de Ruano, la propia personalidad a través de los juegos más diversos que permite la escritura. Y también la vida, desde luego: el alabeado bigote finísimo, los chalecos de brillantes colores, el escudo del anillo y todo aquel dandysmo que incluía desidias voluntarias y estudiadas...

A esta compleja actitud general con respecto a la escritura, distinta de la que condiciona la redacción puntual de una autobiografía (es decir, el relato retrospectivo de la vida de uno mismo), y cuando el juego de textos comprende también un relato autobiográfico "stricto sensu", Philippe Lejeune la designa con la expresión de ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO.¹³⁸ Dicha expresión abarca pues un conjunto de textos quizá, tomados de uno en uno, no respondan estrictamente a la voluntad de fidelidad autobiográfica, pero que en sus juegos recíprocos, en el espacio que entre todos ellos determinan, se define la imagen del escritor. Imagen que, en opinión de Lejeune,¹³⁹ quedará inevitablemente marcada por la

138. Philippe Lejeune dedica un apartado de su libro tantas veces citado Le pacte autobiographique al estudio de la abundante obra autobiográfica de André Gide: "Gide et l'espace autobiographique" (págs. 165 a 196). Es en este capítulo donde el crítico francés procede a la definición de la expresión "espacio autobiográfico" en los términos ya mencionados.

139. Ph. Lejeune se refiere a Gide fundamentalmente pero su afán de teorización característico permite aplicar con facilidad los

ambigüedad: ello significa que, a fin de cuentas, al lector le resultará imposible reducir o fijar la posición del autor: unas veces por su abstención sistemática de juicios explícitos o de referencias concretas y otras por una superabundancia de opiniones contradictorias que consiguen idéntico efecto desorientador, como veremos, en el ánimo del lector. Pensamos que la forma de flirteo de González-Ruano con la autobiografía es similar a la practicada por escritores como Ramón Gómez de la Serna, o Francisco Umbral en la actualidad: por un lado, los tres hombres —polígrafos impenitentes— son autores de relatos autobiográficos elaborados en la madurez: Mi medio siglo se confiesa a medias, Automoribundia, La noche que llegué al café Gijón, relatos que pueden decepcionar

conceptos a otros autores.

El espacio autobiográfico obtenido por los juegos recíprocos entre diversos textos se articula en torno a la complejidad, en cuanto a la variedad de enunciados que se ofrecen pero, sobre todo, —continúa Lejeune— produce en el nivel de la enunciación, un efecto de ambigüedad. Complejidad y ambigüedad son cosas distintas: la complejidad es el estado de un sistema en el cual un buen número de sus elementos mantienen relaciones múltiples. Es un estado contrario a la simplicidad, aunque no excluye la claridad: puede suponer simplemente un obstáculo para alcanzarla, entrañar un misterio que se intentará esclarecer. La ambigüedad implica, en el nivel de la enunciación, la indecisión de sentido. En la complejidad pueden proponerse distintas explicaciones de la conducta del personaje, que no tienen porque ser exclusivas, creando, de ese modo, un efecto de misterio psicológico atractivo para el lector. La ambigüedad se sitúa en cambio en el nivel de los valores o de la visión del mundo del narrador y éste se muestra irresoluble; donde la elección parece, en ocasiones, de recibo. Por ello, esta indecisión puede provocar, al contrario de lo que ocurre con la complejidad, que suele aumentar el misterio o la intriga de una obra, un cierto malestar en el lector.

o intrigar a aquellos lectores que esperaban hallar una totalización explícita de sus vidas, asumidas convencionalmente dentro del marco genérico de la autobiografía. Son narraciones ambiguas, suspendidas, con explosiones inesperadas de lirismo y una perspectiva móvil y cambiante que no puede por menos que fascinar. Por otro lado, sus libros no estrictamente autobiográficos rezuman en general, memorialismo y afán de confesión.¹⁴⁰ En resumen, en los tres escritores la vocación literaria se manifiesta como una forma de higiene, una "purga" que les permite a la vez cumplir con un destino marcado por la facilidad expresiva y desembarazarse de sí mismos: —"Ya estoy escrito"— solía afirmar González-Ruano a última hora de la mañana, desde su mesa del Teide o del Gijón.

Pero volvamos a Ruano y a las relaciones recíprocas que mantienen sus textos autobiográficos hasta configu-

140. Es interesante comprobar las profundas afinidades, ya señaladas abundantemente por la crítica, entre César González Ruano y Francisco Umbral, en su forma de entender / vivir la literatura y, fundamentalmente, el proceso creativo. Compárese, por ejemplo, la expresión utilizada por Ruano de "hacer dedos" (citada en nota 134) con el siguiente fragmento de Umbral, extraído de su ensayo Mortal y rosa, un libro estremecedoramente autobiográfico, : "Así que pido otro vaso de leche, abro el viejo libro por la página más conocida, paseo por la casa como un anciano de asilo, miro los restos del verano como un sobreviviente, saboreo mis medicinas no sé si como licores de la vida o de la muerte, escribo algo, sólo por probar el estado de mi musculatura, y me asombra que la máquina me responda con su coherencia de chisme." (en Mortal y rosa, Barcelona, Destino, 1975, pág. 175.)

rar el espacio al cual nos referíamos. Nos limitaremos a señalar las conexiones manifestadas en sus dos obras explícitamente autobiográficas: Mi medio siglo se confiesa a medias y el Diario.

Las Memorias de Ruano, verdadera autobiografía del escritor, fueron escritas entre julio y diciembre de 1950 y se publicaron por entregas en EL ALCAZAR a partir de enero de 1951, año también de su publicación como libro, con casi setecientas páginas.¹⁴¹ En ellas se citan, abundantemente, textos propios de otras épocas, textos que por uno u otro propósito convienen a la razón discursiva de las Memorias y que el escritor no tiene ningún empacho en transcribir: así ocurre con el capítulo IV del libro: "El colegio y las famás", reproducción literal del primer capítulo de su libro La alegría de andar al que ya nos hemos referido; o bien con los relatos que hace de Antonio Hoyos y Vinent, de Ramón Gómez de la Serna, de Cansinos-Asséns o de Eugenio Noel, extraídos de su libro Siluetas de escritores contemporáneos; o la evocación de la figura de Pedro de Répide que se halla también en la Antología de poetas españoles contemporáneos o su entrevista con Keyserling, ya relatada en su obra Caras, caretas y carotas; o las páginas que incluye de su "Diario" de Berlín ("La propaganda electoral", "El desfile de las quince mil camisas pardas",...) artículos publicados por ABC en 1933 cuando el escritor se trasla-

141. Mi medio siglo se confiesa a medias consta de cinco libros titulados como sigue: Lib. I. Familia, niñez, adolescencia. - Lib. II. Antes del mediodía. - Lib. III. Intermedios hacia el mediodía. - Lib. IV. Mediodía. - Lib. V. Después del mediodía.

dó a Berlín como corresponsal de dicho periódico; o...; o... De modo que la mayor parte de los textos literarios autobiográficos de Ruano han visto la luz envueltos en varios y diversos 'formatos': desde el artículo periodístico a la evocación explícitamente autobiográfica, pasando por la más que probable integración en algunos de sus relatos o bien en un ensayo. La vida de Ruano estará pues en sus artículos, en sus libros, y también en la explicación de las vidas de los otros.

A las Memorias, y debido al éxito alcanzado con ellas, seguirá un "Diario" también destinado a la prensa diaria: en este caso fue el periódico PUEBLO el encargado de publicar el "Diario" que abarca el período 1951-1965¹⁴² y cuya naturaleza sufrirá a lo largo de esos años algunas transformaciones: desde el simple apunte para una posterior elaboración hasta las cuartillas redactadas en la sección "Tertulia" iniciada en este mismo periódico en enero de 1954 y a la que Ruano pondrá fin muy pronto,¹⁴³ retomando de nuevo el Diario en su forma

142. Se publicó un primer y único volumen del Diario en 1952. En la edición póstuma de Taurus, 1970 (Diario íntimo), la que manejamos en nuestras notas, a las partes que ya fueron impresas en su día se han añadido aquellas que quedaron sin publicar, formando un conjunto coherente, con muchas lagunas desde luego a lo largo de esos 14 años que transcurren debidas, generalmente, a la enfermedad de Ruano.

143. La iniciativa de la sección "Tertulia" fue, al parecer, de Emilio Romero, director de PUEBLO, pero desagradó al escritor madrileño quien el 8 de febrero de 1954 envía una larga carta al primero cuyo encabezamiento dice:

"Querido Emilio Romero: No puedo más. Perdona esta explosión, pero físicamente creo casi imposible continuar 'Tertulia'. No me

anterior.

Las razones para llevar a cabo tan largo y voluminoso Diario (en la edición póstuma de Taurus sobrepasa las mil cien páginas) las expone el escritor en una nota a modo de prólogo que resulta esclarecedora:

"No deja de ser una coincidencia esto de que se me ocurra empezar un "Diario" en la época menos expresiva y menos movimentada de mi vida. Pero al terminar las "Memorias" que abarcan, aunque muy a grandes rasgos, toda mi existencia hasta el último día de 1950, me ha parecido oportuno, quizá sólo en prevención de que alguna vez quiera continuarlas de algún modo, hacer lo que nunca hice y que tan útil me hubiera sido: apuntar simplemente lo característico de cada día. Más que nada en su pura función anecdótica, y de un modo esquemático que me sirva a mí mismo para en su momento utilizarlo como índice o recordatorio."¹⁴⁴

gusta. La escribo cada semana contrariado. Veo que responde mal, premiosamente, a su idea teórica, que parecía buena." (pág. 532 del Diario íntimo, Madrid, Taurus, 1970).

144. C. G-R, Diario íntimo, op. cit., pág. 11. El subrayado es nuestro.

González Ruano pensaba pues continuar en el futuro sus Memorias, interrumpidas a los cincuenta años, y éste parece ser el motivo fundamental del dietario, de cuya importancia, sin embargo, continuará dudando el escritor, dada —según dice— la monotonía de su vida, el espejismo de la fama, su mala salud y "una inapetencia por las cosas del mundo": "Quizá no sea el momento más indicado para empezar un 'Diario' ahora que casi todo día es igual al anterior y al siguiente."¹⁴⁵ (No sabemos si el escritor era consciente de que poco cuenta, a cierta edad, el atractivo del presente en la operación autobiográfica porque, en ella, lo decisivo es la memoria: envejecimiento y memoria suelen ir a la una en la evolución histórica del hombre. Ahora bien, es la memoria la que da a éste su mayor profundidad). En cualquier caso, Ruano intenta expresar la complejidad del sentimiento que suele embargar a todo diarista que empieza un diario, lo deja casi inmediatamente, lo vuelve a recomenzar. Responde así a un deseo ligero, intermitente: es la duda insoluble acerca del valor de lo que se escribe.

En verdad el Diario de Ruano acusa las tendencias generales de su prosa: la inmediatez en la escritura, la ambigüedad narrativa y una falta de estructura característica: el escritor aborrecía toda suerte de planos o proyectos estructurados; escribía de un tirón, conforme le salía y sin corregir. Así, el Diario fluye como fluye la prosa itinerante de su obra: sin planes preconcebidos, con una evidente sensibilidad poética y un marca-

145. Ibid., pág. 12.

do sentimiento de la nostalgia, a menudo sincero y brillante a un tiempo:

"La tarde se pone de tormenta. Melancólica y voluptuosa. Todas las flaquezas se me vuelven fuertes. Sería capaz de correr e incapaz de andar. Yo me entiendo. Sabría morirme en una tarde así y aun no he aprendido a ser capaz de vivir. Yo me entiendo. Entra por la ventana un olor de lluvia y no ha llovido. !Qué lección de la tarde al escritor diciéndole que eso y no otra cosa es la literatura! Estar calados cuando nada moja." ¹⁴⁶

Desde luego sus páginas son iluminadoras para comprender al autor y su mundo: el mundo de los amigos que le rodearon en el último tramo de su vida (Camilo José Cela, José Antonio Labrada, etc.), su vocación por el decadentismo, la penuria económica -una constante que le aguijonea a seguir escribiendo-, su lucha contra la enfermedad y el abatimiento, la casa de Rios Rosas... Tal vez por todo ello no deba extrañarnos la extensión del Diario; creemos que las características flexibles de este género

146. Ibid., pág. 73.

íntimo se adecúan perfectamente al talante del escritor. De forma abierta, indefinida e inacabada, el diario se ofrece como un vehículo especialmente favorable a la disponibilidad: los estados de ánimo, el gusto por la variación, la lucha por forjar-se una imagen son necesidades que hallan, en Ruano, una respuesta adecuada en la expresión fragmentaria, narcisista y contradictoria, pero siempre viva, de un diario.

3.4.1.a. Su medio siglo
se confiesa a medias

Nos centraremos fundamentalmente en las Memorias de González Ruano, Mi medio siglo se confiesa a medias, porque sin duda es el libro que reúne mayores condiciones autobiográficas, o mejor, el único al que podemos calificar de autobiografía en sentido estricto: es un relato retrospectivo de la vida de César González Ruano escrito por sí mismo. Se establece pues la triple identidad autor-narrador-personaje que consideramos definitiva para la identificación del género (identidad que no hallamos sin embargo explícita en La alegría de andar o Manuel de Montparnasse o en cualquiera de sus otros textos narrativos, pero sí, de nuevo, en el Diario).

En las páginas del prólogo, el conocido escritor y periodista afirma: "Comienzo a escribir con el primer día de julio de 1950, a los cuarenta y siete años andados de mi vida, en Torreledones, donde nunca había venido, sitio en el que alquilé una casa para escribir tranquilo, pero no despacio, estas Memorias".¹⁴⁷ Y, en efecto, Ruano escribirá de prisa sus Memorias; sin corregir ni volver sobre lo escrito, tal como acostumbraba. Y piensa que trabajará en ellas por las tardes,

147. C. G-R., Memorias, pág. 19.

después de una pequeña siesta, en la terraza de esa casa alquilada a unos desconocidos y orientada hacia la sierra de Guadarrama, cerca de Madrid. Pero luego cambia de opinión, decide escribir en dos sitios: "en la pequeña galería de mi alcoba y abajo, en el comedor que tiene una ahora inútil chimenea".¹⁴⁸ Se propone asimismo vivir retirado, sin hacer "conocimientos", durante todo ese tiempo que deba transcurrir hasta llegar en 1950, al año 1950 de su vida. Él calcula que —ahora que duerme bien, no bebe y fuma poco— pueden estar listas en cuatro meses (en realidad, fueron siete). Pero —nos preguntamos— ¿podrá cumplir con la tarea?

Disculpe el lector de este trabajo si, indolentemente, nos dejamos llevar por el presente anecdótico y casual de la escritura de las Memorias: por las circunstancias que las rodearon o los propósitos que animaron en su momento a su autor. Nos parecen conmovedores los detalles, desde luego, pero, además, lo consideramos una valiosa aportación a los estudios sobre la literatura autobiográfica como reflexión metaliteraria impuesta por el escritor desde las primeras páginas del libro. Veamos. A menudo, las páginas preliminares del prólogo se redactan "a posteriori", una vez concluida la obra y entonces se emprende en ellas una (ingenua) defensa de los fallos que no han tenido remedio; se exponen los criterios utilizados o se hace un resumen de lo que se cree haber conseguido. En algún caso, el prólogo es ocasión para la autocrítica o la crítica ajena; en algún otro,

148. Ibid., pág. 22.

se convierte en discurso teórico sobre el género o sobre cuestiones afines al mismo.¹⁴⁹ En definitiva, el tono de dichas páginas oscila entre la explicación y la justificación, entre la idea y la praxis, las advertencias y las indulgencias reclamadas para lo escrito. Pero raras veces el prólogo es el pre-texto o principio para la ejecución de la obra (como ocurre en el caso de las Memorias de Ruano), en el cual afloran las dudas, las aprensiones y, sobre todo, la consciente inseguridad ante la empresa. Naturalmente el lector asiste como invitado de excepción a esos esforzados preámbulos a través de los cuales el escritor se va abriendo paso, no sin dificultades, como si de una espesa maleza se tratase. Finalmente, la vía quedará libre. Por caso, valga el fragmento del prólogo donde Ruano debe resolver una de las cuestiones más arduas de toda obra autobiográfica, la que tiene que ver con el amor, el sexo,... Todo eso.

"En principio, lo que más me preocupa al empezar esta obra de intimidad, esta tarea de reunir recuerdos, es cómo se puede y cómo se debe re-

149. Es, por ejemplo, lo que hace Gabriel Celaya en el importante prólogo a sus Memorias inmemoriales: adoptar una actitud crítica ante el género autobiográfico, valorando su aportación no sólo a la literatura sino también al mejor conocimiento del ser humano. Su tono, sin embargo, es hostil y más bien de rechazo: lo considera una muestra del carácter senil de quien lo lleva a cabo: "Es el momento en que muchos, aun los que nunca se tuvieron por literatos, sienten la tentación de escribir sus Memorias o su Autobiografía. Y si no lo hacen, nos aburren a todos con la cháchara de sus recuerdos." (en pág. 51 de la edición de Cátedra, Madrid, 1980).

solver un problema: el problema de las historias amorosas. (...)

"Las cosas de la intimidad compartida no pueden pertenecernos por completo. Yo creo que ni siquiera a medias, porque además de la otra persona (que no puede estar tan segura de que pase a la historia con un tipo como uno), está su ambiente, su familia, la situación que tenía antes de conocernos o la que se ha hecho después.

"No sabe uno ser tan salvaje como sería necesario para saltárselo todo a la torera por el interés que pueda darle al libro. Además, ¿cómo interpretaría la gente muchas cosas que a uno le han parecido que tenían que ser así, puesto que las ha hecho?"¹⁵⁰

150. C. G-R., Memorias, pág. 23.